Dan Grigorescu

REALITATE, MIT, SIMBOL

un portret al lui JAMES JOYCE



MĂȘTILE AUTOBIOGRAFIEI

Opera lui Joyce a devenit de mult un argument pe care se sprijină istoriile literare cînd definesc proza modernă ca pe o formă a autobiografiei. Secol al revelației științifice, acest secol al nostru nu e — în aceeași măsură — și o epocă a detașării subiectului cugetător de obiectul investigației sale și de propria creație. Reevaluările, reconstrucțiile conceptuale, crearea unor modele care nu repetă alcătuirile perceptibile ale naturii au determinat o tensiune interioară detectabilă în toate domeniile activității creatoare. Perspectiva scientistă nu mai e interpretată ca o formă opozabilă cunoașterii poetice. Într-un recent comentariu al orizontului istoric în știința contemporană se făcea constatarea că, în această epocă, se produce „interpătrunderea și influențarea reciprocă (chiar și la nivelul metodelor) a științelor fundamentale cu cele aplicative, a științelor teoretice ale naturii cu științele socio-umane și cu cele tehnice“ [1].

Se vorbește azi în mod curent despre „o dramă a ideilor“ ; nu se implică neapărat aici o exprimare metaforică : se sugerează o realitate a confruntărilor sau, ceea ce se relevă într-un alt plan al discuțiilor, o mutație fundamentală a structurilor filosofice. Secolul începea sub semnul transformării perspectivei epistemologice impuse de formularea teoriei cuantice a lui Max Planck, a teoriei relativității restrînse a lui Einstein : curînd, el va fi întîmpinat de ideile bergsonismului și ale freudismului. E limpede că interpretările pe care le va da el lumii vor fi altele decît cele proiectate de predecesorul său, care se declarase, încă din anii '40, cînd ecourile romantismului pluteau încă în atmosfera Europei, „un secol al științelor pozitive“. „Drama ideilor“ echivala cu o aspirație permanentă la certitudine, contrazisă mereu de noile supoziții, de conceptele ivite în vastul cîmp al

cercetării științifice. Sensul ei se deslușește într-o mărturisire a unui savant de prestigiul lui Louis de Broglie : „În primăvara vieții mele — recunoștea în 1961 savantul septuagenar — am fost obsedat de problema cuantelor și a coexistenței undelor și corpusculilor în universul microfizic... Astăzi, în toamna existenței mele, aceeași problemă continuă să mă preocupe, deoarece, în ciuda atîtor succese obținute și a drumului parcurs, nu cred că enigma a fost într-adevăr rezolvată“ [2].

Adevăratul optimism al științei stă tocmai în refuzul savanților de a crede că rezultatele cercetării lor reprezintă o concluzie definitivă. Universul nu e limitat de granițe ferm desenate : Einstein „îl șoca pe Cornelius Lanczos în 1922 spunînd că teoria sa reprezintă doar un stadiu trecător — îl numea «efemer»“ [3]. Obținerea unor structuri perfect repetabile, stereotipe, inseriabile nu mai constituie idealul științei. Incertitudinile proveneau din interpretările diferite ale unor proiecții teoretice : ontologiei îi lua locul epistemologia. *Evoluția creatoare* a lui Bergson, publicată în primii ani ai secolului, în 1907, reconsidera procesele cunoașterii, punînd creativitatea în centrul proceselor vitale : intuiția artistică dobîndea o funcție fundamentală, aspirînd să surprindă realitatea în nuditatea ei esențială.

Cînd în 1908 apărea un studiu, *Poetul și fantezia*, semnat de un medic vienez, Sigmund Freud, era limpede că psihiatria nu mai era o știință al cărei cîmp de activitate era clinica și laboratorul, ci că își afirma posibilitatea de a interveni în comentarea proceselor creatoare ale artei. „După ce, o viață întreagă, am ocolit prin științele naturale, medicină și psihoterapie, m-am întors spre problemele culturale care mă fascinaseră cu multă vreme înainte, cînd eram un tînăr abia maturizat : acum trebuia să pot gîndi cu propria-mi minte“ [4]. În 1907, cea dintîi Societate de psihanaliză s-a constituit la Viena : în același an, Freud i-a întîlnit pe Jung, Karl Abraham și Max Eitington. În 1913, în *Totem* și *Tabú*, psihiatrul vienez aplica, pentru întîia dată, teoriile sale la existența întregii societăți : Darwin și Frazer continuau să-și exercite influența, prin intermediul lui Freud, asupra literaturii.

Complexitatea metodelor de investigație la care apela acum știința făcea ca sistemul de raporturi să pară mai puțin clare decît în vremea cînd Balzac, de pildă, explica în paginile romanelor lui temeiurile teoriei lui Lavater

la care recurgea atît de des. Citarea teoriilor științifice în proza secolului al XX-lea nu e însoțită întotdeauna de scepticism sau de ironie : dar, de cele mai multe ori, ea e indirectă, implicată în substanța însăși a narațiunii.

Proiecția științifică dobîndea astfel, în anii de maturizare a lui Joyce, un caracter specific. „Limitele fizicii — avea să constate Alfred Kastler — se întîlnesc cu acelea ale filosofiei“ [5]. Știința începutului de veac desena un peisaj al lumii care se asemăna uimitor cu acela identificat în lumea romantică de dinaintea erei pozitiviste : în formulările savanților se deslușește, parcă, fiorul lui Coleridge și al lui Shelley în fața imensității spațiilor insondabile : „trebuie să se înțeleagă bine că cunoștințele noastre despre materie, oricît de vaste ar fi, sînt doar niște insule care răsar dintr-un ocean necunoscut și că înseși progresele care au fost realizate de la începutul secolului au drept straniu revers să ne facă materia mai puțin familiară și mai puțin «naturală»“ [6]. Cînd știința declară, așa cum se face în fizica cuantelor, rezultatul dependent de personalitatea experimentatorului, e limpede că raporturile științei cu arta se modifică esențial.

O împrejurare mai puțin discutată de exegeții operei lui Joyce a fost afirmarea filosofiei analitice. Reprezentanții ei, G.E. Moore și Bertrand Russell (pe care, în perioada interbelică, avea să-i continue Ludwig Wittgenstein), își puneau o întrebare care însemna, de fapt, reevaluarea „locului și rostului filosofiei în ansamblul unei culturi“ : dacă filosofia diferă de știință prin obiect, atunci *ce cunoaștere ne oferă ?* „Oare există un domeniu al cunoașterii totalizatoare, situat undeva în afara domeniilor particulare ale științei ? Într-o perioadă cînd știința, în tendința ei pronunțată spre specializare, ne permite să cunoaștem tot mai mult despre tot mai puțin, aspirînd, la limită, să spună «totul despre nimic», filosofia, vizînd cunoașterea universului «ca totalitate» — remarcă ironic Russell — ne spune tot mai puțin despre tot mai mult, riscînd, la limită, să spună «nimicul despre tot»“ [7].

Problema e, în esență, aceeași pe care și-o punea și știința epocii : *cum cunoaștem* ? Instrumentul lua, și aici, locul obiectului ; se argumenta, însă, că „nici un spor de cunoaștere asupra lumii nu poate fi dobîndit fără observație și experiment, trăgînd concluzia că filosofia, în

Cunoașterea - prin observație/experiment

măsura în care apelează la o altă metodă decît cele ale științei, renunță și la funcția de a furniza un spor de cunoaștere asupra realității obiective, investindu-se cu o funcție specifică“ [8]. Toți cei care așază funcția filosofiei ca temei al specificului ce o deosebește de știință se unesc în efortul de clarificare a sensului întrebărilor, de înlăturare a falselor probleme și de direcționare spre investigarea limbajului („natural sau artificial“) ca o „condiție preliminară a oricărei alte cercetări“ [9].

Poate că insistența cu care comentatorii lui Joyce s-au îndreptat spre elucidarea problemelor de limbaj conținute de opera sa nu e numai o consecință a dificultăților create de scriitor însuși în receptarea mesajului, ci și a importanței acordate limbajului de filosofia vremii în care se constituia viziunea sa literară. Și nu numai de filosofie. Arta însăși dădea o mai mare importanță *expresiei* decît *subiectului*. De la impresionism încoace, deopotrivă în orientările care îi dezvoltau doctrina și în cele ce i se opuneau, efectul optic îi interesa pe pictori mai mult decît subiectul narațiunii. În același timp, însă, el se subordona unor concluzii ale științelor moderne : pictura și sculptura nu erau preocupate numai de descoperirea unor forme noi, ci și a unor principii ale raporturilor cu modelul real. Încă din vremea lui Cézanne, reconstrucția iluzionistă a obiectului lăsase locul explorării structurii corpurilor. „Fauvii“ (și, în primul rînd, Matisse) înțelegeau culoarea ca pe o valoare despărțită de proprietatea naturală a lucrurilor reprezentate.

În 1907, Picasso crea *Domnișoarele din Avignon*, Brâncuși — *Cumințenia pămîntului* și prima variantă a *Sărutului*. Tot în aceeași perioadă, pictorii grupării de la Dresda reinterpretau limbajul plastic în funcție de expresivitatea și de efectul empatetic al formelor colorate. Viziunea unor mari artiști de odinioară ce contraziceau tezele despre frumos postulate de istoria tradițională a artei începe să atragă luarea-aminte a exegeților : Grünewald, El Greco, Goya, Brueghel, Bosch. Deformarea e explicată ca ipostază a expresivului. În 1911, Wilhelm Michel, unul dintre cei mai reputați specialiști în lirica lui Hölderlin, va publica o carte întîmpinată cu un imens interes : *Diabolicul și grotescul în artă* ; critica germană (dar nu numai ea) punea în lumină semnificațiile sim-

bolice ale caricaturii, gen care — se dovedea — era departe de a-şi propune doar scopul de a se amuza.

Futurismul şi cubismul integrau în construcţia plastică elemente preluate din concluziile ştiinţei : „Manifestul tehnic al picturii futuriste", semnat de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, susţinea că „toate formele imitaţiei trebuie să fie dispreţuite, toate formele originalităţii glorificate" [10]. Percepţia vizuală şi realitatea spaţiului erau contestate : obiectele nu se înfăţişau ochiului într-o stare de repaus absolut, formele lor se schimbă, asemenea vibraţiilor celor mai rapide ; „un cal care aleargă nu are patru picioare, ci douăzeci şi mişcarea lor e triunghiulară" [11]. Cubismul reflecta semnificativele tendinţe ale gîndirii ştiinţifice, acele tendinţe care, aşa cum se va spune mai tîrziu, „au convers spre schimbarea noţiunilor de spaţiu şi de timp" [12]. Picasso şi Braque înţelegeau sintaxa cubistă ca pe o desprindere de imediat, „de rigida distincţie dintre absenţă şi prezenţă" [13]. Teoria cîmpului (definită de tinerii artişti ca „acţiune la distanţă") se aplica, după părerea lor, la „majoritatea modurilor de simţire" şi, în consecinţă, conducea „la o extensie fără precedent, prin spaţiu şi prin timp, a puterii şi a cunoaşterii umane" [14]. Spaţiul înceta să mai fie interpretat ca o cutie paralelipipedică a cărei latură dinspre privitor era dată deoparte pentru ca aceasta să poată asista la evenimentele ce se desfăşoară înăuntru : spaţiul însuşi devenea eveniment. Intervalul dintre obiecte e parte a aceleiaşi structuri căreia aparţin obiectele înseşi. Formele sînt înscrise într-o geometrie strict euclidiană, dar funcţia lor e adesea inversată ; discontinuitatea spaţiului era concomitentă cu continuitatea structurilor — reduse la combinaţii de sfere, cilindri şi conuri.

Mai tîrziu, Juan Gris, recunoscînd că, „la început, cubismul a fost, pur şi simplu, un nou mod de reprezentare a lumii", o „reacţie naturală împotriva elementelor efemere ale picturii impresioniste", va caracteriza orientarea estetică a curentului ca pe „un tip de analiză care nu era pictură mai mult decît ar fi fost fizică descrierea fenomenelor fizice" [15].

Procesul e la fel de puternic marcat în istoria muzicii : în 1906, Schönberg compunea *Simfonia întîi de cameră*, urmată la un interval relativ scurt de *Cvartetul de cameră nr. 2*. „Începînd de prin 1906, diferenţa dintre consonanţă

și disonanță în muzica lui Schönberg e tot mai estompată"[16]. Într-un răstimp de cîțiva ani, Alban Berg, Webern, Stravinsky, Scriabin, Enescu, Bartók, Satie, Stein vor schimba caracterul muzicii: „la frumos se ajunge prin adevăr", va stabili, în al său *Tratat de armonie* din 1911, Schönberg. Și, cu vorbele unui elev al lui Webern, „a compune muzică înseamnă a gîndi în figuri muzicale... Compozitorul nu analizează, ci gîndește sintetic în melodii, în sonorități orchestrale etc.: aceasta e gîndirea muzicală"[17].

Ordinea și unitatea universului newtonian se dizolvau într-o viziune a spațiilor extensibile și a duratei, viziune ce îl făcea pe Spencer să se cutremure și să spună, în 1902, că — în comparație cu „Marea Enigmă" a spațiului pe care îl contempla — „infinitul nostru sistem solar e un punct pierdut în imensitate"[18].

Nu încape îndoială că atmosfera Europei antebelice, neliniștită de tensiunile sociale, de presimțirile întunecate ale războiului (care vor fi confirmate tragic de evenimentele de la mijlocul deceniului al doilea) au sporit receptivitatea față de operele ce anticipau atitudinea expresionistă. Durerea împietrită din straniile picturi ale lui Munch, nopțile febrile ale lui Hodler, nopți ale torturii, ale păcatului, ale coșmarelor, zgomotoasele și groteștile cortegii ale tablourilor lui Ensor se însoțeau cu înneguratele viziuni ale lui Ibsen, Björnson, Strindberg, Hamsun și ale tinerilor poeți germani din generația lui Trakl, Heym și Stadler. Destinul omului contemporan era acela al unui „individ oprimat de guverne, de bănci, de fabrici, de generali, de parlamente, înșelat de patronii de ziare și de negustorii de speranțe"[19].

Ceea ce a putut să pară, la un moment dat, paradoxal — importanța dobîndită de construcția autobiografică în narațiunea primelor decenii ale secolelor — devine astfel explicabil. Chiar înainte, însă, de a fi descoperit teoria psihanalitică, scriitorii de la răspîntia celor două secole s-au întors spre modelele literare: Dostoievski, Stendhal și, din ce în ce mai des, Laurence Sterne erau invocați ca exemple ale unei investigări a trăirilor eroului ce conduce la „descoperirea unor straturi pînă la care nu au ajuns nici Dickens, nici vreun alt contemporan englez al său", cum recunoștea în 1898 George Gissing într-o referire la Dostoievski[20].

Semnificativă în această ordine a ideilor e orientarea tot mai marcantă spre revalorificarea autobiografiei ca modalitate a construcției românești. Insistența cu care criticii literari de orientări diverse, de la Arthur Symons la Herbert Woodfield Paul și de la William Paton Ker la Arthur Quiller-Couch se îndreptau spre cercetarea temelor romantice a constituit un element important în actualizarea unor tehnici narative ce se dovedeau apte să exprime atitudinea scriitorului dintr-o epocă tragică. Prozatorul nu mai putea rămîne în afara lumii descrise de el și se implica în aceeași măsură în care o făcea și eroul său. Celebra replică a lui Flaubert, „Emma c'est moi !", devenea emblematică pentru prozatorii vremii : detașarea e numai aparentă și personajul se identifică tot mai des cu creatorul său.

Adrian Marino opera distincția necesară între biografia „eului încîntat și în același timp curios de sine, amestec de narcisism, exhibiționism și moralism introvertit" și aceea corespunzînd „personalității creatoare, dezvoltării conștiinței teoretice, progresiei unei concepții"[21]. În felul acesta, eroul autobiografic al lui Proust sau al Virginiei Woolf, de pildă, se deosebește de cel al lui Kafka, Musil sau Joyce. E multă vreme de cînd eroul joycian e privit ca o ipostaziere continuă a biografiei scriitorului. Un studiu relativ recent, dedicat autorului lui *Ulise*, e condus pe această coordonată fundamentală ; el începe cu un citat din Keats de a cărui viziune leagă, simptomatic, viziunea lui Joyce : „viața oricărui om de anume valoare e o alegorie continuă și puțini sînt cei care pot desluși misterul vieții sale, viață plină de imagini, asemenea scripturilor... Shakespeare a trăit o viață de alegorie ; operele sale sînt comentarii ale acestei vieți"[22].

Autobiografia ca alegorie ar fi, însă, o atitudine ce se desparte, în substanța ei, de romantismul care dădea genului literar înțelesul confesiunii și al revelației propriului eu : interpretată ca proiecție a unor însușiri „universale", ea ar aparține mentalității neoclasiciste[23]. Disocierea e, evident, prea tranșantă și *Teoria literaturii* a lui Wellek și Warren are dreptate să menționeze opera lui Keats (coincidența cu Litz e relevantă) printre cele care se deschid spre lume, lăsînd în umbră personalitatea

autorului lor, în opoziție cu Milton, Pope, Goethe sau Byron [24].

De cele mai multe ori, discuția aceasta urmărește mai ales justificarea criticii de factură biografistă. Modalitate de interpretare care, în cazul lui Joyce, nu e cîtuși de puțin nepotrivită. Se știe prea bine că există o suprapunere aproape totală a unor episoade din viața personajului, a lui Stephen Dedalus, și a creatorului său ; dar unii biografi (numele lui Herbert Gorman e cel mai des citat în această privință) au împins coincidențele pînă la identitate, transformînd biografia lui Joyce într-o repovestire a acțiunii la care participă eroul său. Utilitatea unei cercetări lucide a biografiei e cu atît mai evidentă cu cît, încă din timpul vieții lui Joyce (și nu fără participarea lui), s-au pus în circulație legende apocrife de tot felul, fapte importante au fost deformate sau trecute sub tăcere. Scriitorul devenise erou al propriului mit și e limpede că orice încercare onestă de a lămuri sensurile prozei sale nu poate ignora relațiile cu biografia, așa cum le-a stabilit tradiția unor interpretări critice din ultimii 50 de ani, măcar pentru a clarifica sensurile reale ale narațiunii literare și urmările întrepătrunderii lor cu existența scriitorului.

De mai bine de două decenii, o înțelegere mai nuanțată a tehnicii narative a lui Joyce a condus și la o reconstituire mai obiectivă a biografiei. Și aici, deci, instrumentul a decis asupra importanței obiectului. Există astăzi cîteva studii fundamentale la care se poate recurge pentru arbitraj ori de cîte ori informațiile sînt contradictorii sau incerte. Fără îndoială, biografia nu se poate transforma în scop al cercetării : și ea e tot un instrument prin mijlocirea căruia se ajunge la sensul unui anume tip de opere. Critica modernă a scos la iveală primejdiile biografismului rudimentar, dar numai rareori a propus modalități mai potrivite abordării acestui subiect, cum se vede, foarte delicat. Criteriile folosirii informației biografice rămîn, în largă măsură, pragmatice. În cazul lui Joyce, în a cărui operă factorul declarat autobiografic e atît de bogat și e combinat cu atîtea elemente care îl fac adesea ambiguu, aceste criterii sînt puse la încercare mai sever decît în analiza altor creații literare ale secolului. În prefața la biografia publicată de Stanislaus Joyce, fratele scriitorului, T.S. Eliot stabi-

lește două tipuri de integrare a detaliului biografic în opera literară. Scriitorii aparținînd primei categorii (exemplul propus e cel al lui Shakespeare) și-au transformat experiența într-o operă artistică atît de obiectivă, încît raporturile dintre personalitatea lor și propria creație nu pot fi detectate. „E greu de crezut că o cunoaștere mai exactă a vieții particulare a lui Shakespeare ne-ar modifica mult judecata critică sau ne-ar spori bucuria pe care ne-o produc piesele ; nici o teorie referitoare la originea sau la modul de compunere a poemelor homerice nu ne-ar putea schimba felul în care le înțelegem ca poezie. Pe de altă parte, la un scriitor ca Goethe, interesul față de om e inseparabil de acela față de operă ; sîntem îndemnați să suplimentăm și să corectăm ceea ce el ne spune despre sine însuși cu informațiile obținute din surse externe : cu cît știm mai mult despre om, cu atît mai bine, cred, ajungem să-i înțelegem poezia și proza“ [25].

Joyce aparținea, în interpretarea lui T.S. Eliot, categoriei al cărei model era Goethe. Dar, chiar și într-o narațiune autobiografică directă, experiența personală e transformată de împrejurările momentului în care e transcrisă și de convențiile ce acționează asupra structurii literare : actul repovestirii e, el însuși, o experiență care modifică, într-o măsură mai mare sau mai mică, perspectiva scriitorului. Cu atît mai adevărate sînt aceste constatări cînd se referă la opera lui Joyce, în care autoanaliza e necontenit integrată în construcția unui sistem de alegorii, fiecare element putînd fi interpretat ca o conotație pentru un alt amănunt, vizibil sau ascuns. Personajul autobiografic e — în general, nu numai la Joyce — o *mască* : dar aici el reprezintă, cum se va vedea, o sinteză — e deopotrivă el însuși și parte a unui alt individ, a unei categorii sau a unui *nume* convențional.

Așa încît „descoperirea lui Joyce“ e o expresie care nu are un înțeles pur metaforic. Personalitatea scriitorului, amintirile evenimentelor din Irlanda copilăriei și adolescenței, drumurile printr-o Europă confruntată cu întrebări dramatice, concluziile unor lecturi, reinterpretările miturilor aparținînd civilizațiilor celor mai felurite, toate acestea au devenit material narativ al unei opere ce stă sub semnul heraldic al labirintului : Dedal e, semnificativ, numele împrumutat de eroul autobiografic (sau cvasiautobiografic) al lui Joyce. El face parte dintr-una

din acele opere ale secolului al XX-lea care evocă nu atît oglinda lui Stendhal — „purtată de-a lungul unei șosele" și reflectînd, pe rînd, „cerul albastru și noroiul băltoacelor" —, ci, mai curînd, cu o prismă care schimbă direcția luminii și o descompune în spectre de culoare.

Evoluția lui Joyce a fost uneori interpretată ca un drum de la autobiografie la narațiunea simbolică [26]; mulți comentatori au fost derutați de extensia sensurilor revelate de istoria vieții scriitorului și, pentru a obține o imagine mai clar ordonată, au propus o interpretare ilustrînd dialectica hegeliană : teză-antiteză-sinteză. Dar o asemenea succesiune a faptelor poate fi aplicată la formarea multor personalități artistice și adaugă prea puține elemente caracteristice la expunerea biografiei lui Joyce. Avînd însușirea clarității, ea își pierde, în același timp, specificul și devine de o excesivă simplitate.

Un expatriat care, sufletește, nu și-a părăsit niciodată Dublinul natal și în a cărui viziune se ivesc tot timpul imagini ale vieții cotidiene și ale mitologiei irlandeze ; un partizan declarat al sinesteziei simboliste care clădește imagini foarte apropiate de tehnica unui naturalism detestat în mod programatic ; un artist învinuit — și nu fără temei — că trăiește într-o lume unde nu trăia decît propria creație, dar care aspiră să reconstruiască întreaga istorie a omenirii, de la cele mai vechi mituri ale ei pînă la evenimentele contemporane. Contradicții nu întotdeauna înțelese cu destulă claritate, fie că s-a căutat cu prea multă stăruință reflexul fiecărui detaliu biografic în operă, fie pentru că, dimpotrivă, întreaga creație joyciană a fost discutată doar ca o problemă de comunicare, de elaborare a unui limbaj ezoteric care trebuie decodat la nivelul lingvistic, fără alte implicații.

Interpretările critice au izbutit, nu o dată, să facă încă și mai complicate paradoxurile joyciene. Un exeget foarte atent al operei scriitorului, Marvin Magalaner, descria ansamblul comentariilor despre Joyce ca pe „o panoramă fascinantă nu numai a gîndirii literare, ci și a ideilor politice, sociale, etice ale secolului nostru" [27]. Valoarea alegorică a eroului autobiografic capătă, astfel, un sens mai limpede : ea nu se realizează printr-un transfer, printr-o metaforă a ideii abstracte într-un individ cu o existență concretă — ci printr-o sinecdocă.

Indiferent cum se numește personajul care îl reprezintă pe Joyce, el aspiră să cuprindă întregul univers al oamenilor, de totdeauna și din propria-i epocă : ideile politice, sociale, etice intră firesc în plămada eroului și făptura lui răsfrînge, fascinantă, imaginea lumii. Avea multă dreptate un comentator, I. Den Haan, să constate : „Joyce a trăit ca o enigmă, a murit ca o enigmă, și a lăsat o operă enigmatică“ [28].

S-ar putea alcătui o uriașă enciclopedie a numelor de scriitori, de eroi literari, de muzicieni, de pictori, de saltimbanci, de curtezane celebre, de zeități celtice, indiene, greco-latine, africane, oceaniene, de politicieni, care au fost rostite în încercarea de a-i explica opera, de a o pune de acord cu o realitate palpabilă, cu o viziune culturală identificabilă. Puține comparații de acest fel s-au dovedit, însă, că rezistă, că depășesc valoarea strictă a originalității asociațiilor celor mai neașteptate. Pentru că Joyce nu a stabilit decît rareori corespondențe exacte : o anume ambiguitate voită a termenilor îi caracterizează aluziile portretistice, stilistice și lingvistice : identificările cele mai felurite sînt la fel de justificate. Ironia joyciană e, în ultimă analiză, o ipostază modernă a unui procedeu romantic. Drama artistului neînțeles de un public conservator și filistin nu e, firește, specifică lui Joyce. Deliberat sau fără să își dea seama, scriitorii receptau scepticismul unei epoci în care filosofia și știința însăși negau posibilitatea concluziilor definitive. Thomas Mann și André Gide îl reprezentaseră și ei pe artist ca pe un exilat din lumea realităților imediate ; dar nici eroii lor nu izbutiseră să se apere cu totul de faptele lumii contemporane care se reflectau pe neașteptate în propria conștiință. Într-un eseu din tinerețe consacrat lui James Clarence Mangan („Edgar Poe al Irlandei“, cum îl numeau istoricii literari ai vremii), Joyce definea artistul ca pe „un mijlocitor între lumea realității și lumea visurilor“ [29] ; *mijlocitor*, și nu — așa cum se va interpreta atît de des după aceea — un distrugător al punților ce leagă cele două lumi.

Nu e întru totul adevărat că Joyce ar fi fost „omul invizibil“ care izbutea să-și facă invizibilitatea însăși invizibilă : comentatorii săi au fost aceia care au reușit adesea să-l îndepărteze, mai mult chiar decît o făcea propria operă, de privirea cititorilor săi.

NOTE

1 Ilie Pârvu, *Studiu introductiv* la antologia *Istoria științei și reconstrucția ei conceptuală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 10.

2 Louis de Broglie, *Certitudinile și incertitudinile științei*, traducere de I. Pecher, Editura Politică, București, 1980, p. 31.

3 Karl R. Popper, *Raționalitatea revoluțiilor științifice*, în Ilie Pârvu, *op. cit.*, p. 296.

4 Cf. Franz G. Alexander, Sheldon T. Selesnick, *The History of Psychiatry*, New York, 1966, p. 208.

5 Alfred Kastler, *Această stranie materie*, traducere de Ligia Ionescu, Editura Politică, București, 1976, p. 1.

6 *Ibid.*

7 Ludwig Grünberg, *Opțiuni filozofice contemporane*, Editura Politică, București, 1981, pp. 66—67.

8 *Idem*, p. 67.

9 Vezi *ibid.*

10 Vezi Paul Waldo Schwartz, *Cubism*, New York, 1971, p. 79.

11 Cf. Joshua C. Taylor, *Futurism*, New York, 1961, p. 38.

12 John Berger, *The Moment of Cubism and Other Essays*, Londra, 1969, p. 6.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 Cf. Edward Fry, *Cubism*, New York, f.d. (1966), p. 169 : extras dintr-o declarație a lui Juan Gris publicată în „Bulletin de la vie artistique", Paris, 1 ianuarie 1925.

16 H.H. Stuckenschmidt, *Twentieth Century Music*, New York, 1970, p. 32.

17 René Leibowitz, în Guy Bernard, *L'art de la musique*, Paris, 1961, p. 463.

18 Cf. Douglas Bush, *Science and English Poetry*, New York, 1950, p. 144.

19 Georg Heym, citat în Wilhelm Duwe, *Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts vom Naturalismus zum Surrealismus*, I, Zürich, 1969, p. 157.

20 Dorothy Brewster, John Angus Burrell, *Modern World Fiction*, Patterson, 1963, p. 41.

21 Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, Editura Eminescu, București, 1973, p. 281.

22 Cf. A. Walton Litz, *James Joyce*, New York, 1972, p. 15 ; fragmentul din Keats e preluat din *The Letters of John Keats*, (editate de Hyder Rollins), II, Cambridge, Mass., 1958, p. 67 (scrisoare din 19 februarie 1819).

23 Vezi *idem*, pp. 15—16.

24 René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, 1950, p. 77.

25 T.S. Eliot, *Prefață* la Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*, Londra, 1958, p. 11.

26 Vezi, de exemplu, Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *Joyce, the Man, the Work, the Reputation*, New York, 1962, p. 18.

27 *Idem*, p. 19.

28 Cf. L.A.G. Strong, *The Sacred River: An Approach to James Joyce*, New York, 1951, p. 136.

29 *James Clarence Mangan* (1902), în James Joyce, *The Critical Writings* (ediție îngrijită de Ellsworth Mason și Richard Ellmann), New York, 1965, p. 77.

PORTRETUL IRLANDEZULUI CA TÎNĂR

1

Majoritatea comentatorilor lui Joyce discută evenimentele politice din Irlanda sfîrşitului de secol al XIX-lea ca pe unul dintre factorii importanţi care au acţionat asupra conştiinţei viitorului scriitor : nu numai memoria sa afectivă, ci şi viziunea estetică avea să fie înrîurită de realitatea irlandeză a acelei vremi. Nu numai participarea lui la polemicile violente dintre grupările politice şi literare adverse a fost un element hotărîtor în formarea conştiinţei viitorului scriitor : atmosfera socială şi culturală, în ansamblul ei, a determinat adoptarea unei atitudini ale cărei urmări vor putea fi descoperite, pînă tîrziu, în opera sa.

Momentul avea o semnificaţie cu totul particulară : tradiţionala izolare a Irlandei de restul arhipelagului britanic nu mai putea fi apărată în împrejurările în care generaţia tînără se orientase spre o nouă formulare a teoriei specificului literar şi postula crearea unei sinteze mai cuprinzătoare ce asimila sugestiile venite din literatura lumii. Încă din 1879, cînd se publicase eseul lui Standish O'Grady, *Vechea literatură a barzilor*, conştiinţa necesarei integrări a poeziei irlandeze în poezia universală s-a manifestat cu luciditate. Vechea legendă celtică era scrisă într-o limbă pe care celelalte culturi nu o înţelegeau : acelaşi fenomen se petrecuse cu mai bine de un secol înainte, în Scoţia, cînd Macpherson revelase literaturii universale valorile poemei ossianice, dar Irlanda nu avea un Macpherson care să transpună într-o formă modernă străvechile balade cu nume ciudate, Fergus, Cuchulain, Maev, Deirdra, Usnach, Congal, Blanaid. Influenţa lui O'Grady a fost mult mai profundă decît ar lăsa să se întrevadă arta operelor lui, prin nimic ieşită din comun. Dar interesul pentru tradiţiile culturii irlandeze se manifesta în forme latente, aşa încît chiar şi

modestele povestiri istorice ale lui O'Grady au putut constitui un exemplu pe care îl vor urma, deopotrivă, poeţii şi eruditii istoriografi de la sfîrşitul secolului. Unul dintre reperele constante ale participanţilor la mişcarea de renaştere culturală a Irlandei va fi antologia *Barzi ai poeziei gaelice*, publicată în 1897 de George Sigerson, un filolog şi istoric care cunoştea foarte bine cultura celtică.

Convingerea intelectualilor irlandezi de la sfîrşitul secolului trecut era că literatura ţării lor nu era recunoscută de alţii pentru că, spre deosebire de Anglia, de Scoţia, de Ţara Galilor, operele epocii medievale fuseseră publicate tîrziu, iar cele compuse în engleză nu erau în măsură să demonstreze originalitatea unei viziuni. O înţelegere exactă a culturii universale nu se putea concepe decît din perspectiva unei sinteze a literaturii contemporane şi a aceleia mai vechi : „altminteri, scria un istoric literar al vremii, Douglas Hyde, dacă e reprezentată numai de creaţia anglo-irlandeză a epocii noastre, cultura noastră păleşte în comparaţie cu aceea a restului lumii“ [1]. Judecată, poate, prea severă, într-un moment în care personalitatea tînărului Yeats începuse să se impună (dar, aşa cum se vede, mai vîrstnicul său contemporan, Hyde, nu avea încredere nici în creaţia celui care cu cinci ani înaintea apariţiei *Istoriei literare a Irlandei*, publicase *Contesa Cathleen şi felurite legende şi cîntece*, un volum care stîrnise entuziasmul colegilor săi de generaţie) ; e, însă, adevărat că operele cele mai reprezentative ale sfîrşitului de secol puneau în valoare sugestiile tradiţiei celtice.

„Renaşterea celtică“ s-a produs în epoca luptei pentru autonomia Irlandei, dar nu s-a identificat cu ea. E drept că majoritatea participanţilor la mişcarea culturală erau patrioţi irlandezi, integraţi în activitatea cercurilor antiengleze ; dar ei reprezentau nuanţele cele mai diverse ale mişcării de independenţă, puţine erau ideile comune şi, adesea, părerile lor referitoare la rosturile culturii naţionale erau de-a dreptul opuse. Extremiştii susţineau că însăşi folosirea limbii engleze în creaţia literară constituie o concesie faţă de adversar şi că, în felul acesta, scriitorii se situează în afara mişcării de independenţă : operele lui Yeats şi ale lui Synge nu erau socotite a fi un argument al identităţii culturale a Irlandei. Martiriul

acestei provincii, omogenitatea etnică (mai mare decît aceea a Scoţiei, de pildă) au făcut ca mişcarea „Renaşterii celtice" să găsească aici un sprijin mult mai puternic decît în orice altă parte a regatului britanic. Se va dovedi mai tîrziu că însăşi limba engleză vorbită în Irlanda nu era o punte de legătură cu literatura engleză ; butada cu care se defineau cele două naţiuni, „despărţite de vorbirea aceleiaşi limbi", nu era cîtuşi de puţin neadevărată.

Dar problema nu era numai de natură lingvistică : „sufletul celtic" se manifesta printr-un anume mod specific al imaginaţiei, prin forţa halucinantă a evocării scenelor sîngeroase ale vechilor legende, printr-o anume înclinare elegiacă. Caracterizarea simplificatoare a lui Matthew Arnold, potrivit căreia „sufletul celtic e un amestec de melancolie şi de misticism" [2] a fost, însă, preluată de fruntaşii „Renaşterii celtice" care s-au proclamat, astfel, promotori ai unei ideologii literare de factură neoromantică. Aşa se explică, desigur (cel puţin în parte), larga influenţă a estetismului, orientarea spre formele artificiale ale unui patetism care „se adresa mai curînd minţii decît sufletului" [3]. Şi, în afară de aceasta, însuşirea modelului francez echivala, pentru mulţi scriitori irlandezi, cu opoziţia faţă de literatura engleză.

Programul „Renaşterii" era formulat de Gavan Duffy, Douglas Hyde, Stopford Brooke în termeni îndeajuns de clari : cultura irlandeză trebuia „să urmeze o neabătută năzuinţă de a-şi crea libertatea intelectuală deplină" [4]. Izvorul originalităţii era căutat în textele vechi irlandeze, în legende, poveşti populare, balade care, de îndată ce vor fi traduse, vor dărui literaturii contemporane „sugestii noi de teme şi de imagini".

Problema limbii continuă să-i preocupe pe fruntaşii mişcării : engleza era o „limbă străină" (pe care, însă, o cunoşteau toţi irlandezii), gaelica, „grai naţional", nu mai era vorbită aproape de nimeni. Douglas Hyde a propus un compromis, combinînd vocabularul englez de bază cu unele construcţii sintactice şi forme dialectice în care influenţa idiomului irlandez şi a modului de gîndire al oamenilor de aici (evident, foarte diferit de cel reflectat în engleza clasică) era limpede. Foarte curînd, eforturile grupării de la Dublin se vor materializa în cîteva evenimente semnificative : publicarea, în 1888,

a antologiei *Poeme şi balade ale Tinerei Irlande* (la care colaborau şi poeţii generaţiei lui Sigerson, aflată în preajma împlinirii a 50 de ani, şi cei ai generaţiei lui Yeats, care abia depăşise 20), apoi, în 1893, a *Cîntecelor de dragoste din Connacht*, un volum al lui Hyde care demonstra capacitatea anglo-irlandezei de a crea un limbaj poetic propriu. Tot cam în aceeaşi vreme lua fiinţă Societatea Naţională Literară Irlandeză şi, nu mult după aceea, Societatea Naţională Teatrală Irlandeză : în 1904 îşi va deschide porţile Abbey Theatre din Dublin, instituţia care va contribui în chip esenţial la lansarea dramelor irlandeze.

Foarte simptomatic, cei mai proeminenţi reprezentanţi ai tinerei generaţii, Yeats şi Synge, au fost foarte repede atraşi de resursele expresive ale dramaturgiei. Debutul celui dintîi, în jurul anului 1885, era marcat de tendinţa de a da versului o formă apropiată de aceea a dialogului dramatic ; şi, cu toate că primul său volum, *Mosada*, nu revela preocuparea de creare a unui idiom literar anglo-irlandez, cu toate că exemplele la care recurgea erau cele ale lui Spenser şi Shelley şi nu ale vechii balade gaelice, acest început — relativ modest — dovedea convingerea tînărului poet că piesa de teatru are puterea de a se adresa unui public mai numeros decît acela al librăriilor şi bibliotecilor. Tiparul la care Yeats va recurge, aproape fără abatere, de-a lungul creaţiei sale a fost statornicit acum, într-o sinteză dintre *Mosada*, din 1886, şi *Drumeţiile lui Oisin*, din 1889, acesta din urmă conţinînd un accent irlandez puternic.

Cea dintîi operă importantă a lui, *Contesa Cathleen*, publicată în 1892, era o dramă. Amănunt semnificativ, de vreme ce demonstrează că înclinarea spre teatru era o trăsătură a epocii şi că întemeierea Societăţii Teatrale nu făcea decît să dea o formă coerentă unei tendinţe îndeajuns de larg răspîndite. Cel care avea să fie proclamat drept întemeietor al literaturii irlandeze moderne era, temperamental, un bard şi înţelegea poezia nu ca pe o creaţie destinată tiparului, ci ca pe una ce urmează a fi recitată în faţa mulţimii dornice să afle miraculoasele fapte ale strămoşilor descinzînd din depărtările înceţoşate ale istoriei şi legendei.

Synge a început să scrie piese de teatru la îndemnul lui Yeats : premiera piesei sale într-un act, *Umbra vîl-*

celei, în 1903, va stîrni, însă, un violent protest al naționaliștilor extremiști irlandezi care îl vor acuza pe tînărul dramaturg că nu privește cu destul respect valorile contemporane ale Irlandei. Puțini au fost atunci cei care au remarcat simțul dramatic al lui Synge, forța de cuprindere a caracterului unei întregi națiuni, naturalețea cu care personajele sale vorbeau într-un dialect socotit pînă atunci incapabil să exprime ritmurile unei limbi literare. Synge a intuit stilul cel mai prielnic construcției dramatice, un stil pe care Yeats îl căutase vreme de un deceniu și jumătate, fără să fi găsit tonul apt să apere compoziția literară de orice artificialitate sintactică și lexicală. În 1904, drama *Călători pe mare* va confirma abilitatea lui Synge de a clădi o tragedie din evenimentele existenței celei mai obișnuite ; și, după un an, în *Fîntîna Sfinților,* maturitatea scriitorului se va vădi în atmosfera politică pe care o cuprindea acțiunea unei drame de factură simbolistă : subiectul ei straniu (doi cerșetori orbi își recapătă vederea, însă refuză acest dar, pentru că natura lui e supranaturală și ei nu se împacă decît cu lucrurile simple, pe deplin explicabile) nu conducea la un deznodămînt miraculos, la o tensiune sumbră, așa cum s-ar fi putut întîmpla în dramele simboliste franceze care i-au slujit, cu siguranță, drept model. Dimpotrivă, în piesa lui Synge se deslușea o robustă bucurie a faptelor obișnuite, un spirit pozitiv de natură populară.

Ciocnirea cu naționaliștii irlandezi, cu mentalitatea primitivă a celor care nu voiau să recunoască nici un fel de cusururi ale compatrioților lor s-a produs din nou în 1907, la premiera *Năzdrăvanului Occidentului.* Zgomotoasa dezaprobare a unui public deprins să elogieze tot ceea ce înseamnă „realitate irlandeză“ (dar, de fapt, se complăcea în admirația unei imagini strict convenționale) nu a făcut decît să contribuie la celebritatea scriitorului. „*Năzdrăvanul* nu e o insultă la adresa Irlandei, așa cum *Don Quijote* nu e o insultă la adresa Spaniei“ [5], se va spune mai tîrziu. Lucru perfect adevărat, înțeles de generația scriitorilor de la 1900 : adevărata dragoste înseamnă luciditate și nu apologie oarbă. Mișcarea „Renașterii irlandeze“ se disocia, astfel, de idealizarea grandilocventă a realității din „Insula verde“, așa cum se practica în discursurile oamenilor politici.

Contribuţia unei alte personalităţi, Augusta Persse, Lady Gregory, nu e semnificativă din perspectiva creaţiei originale. Această protectoare a eforturilor generaţiei celor ceva mai tineri decît ea (îndeosebi ale lui Yeats) de a întemeia o literatură naţională nu a ilustrat decît cu puţine opere memorabile nobilele sale intenţii. Numai *Răspîndirea veştilor*, o comedie din 1904 şi drama *Curtea atelierului* (1909) mai sînt reţinute de istoriile recente ale literaturii din Irlanda, pentru admirabilul simţ al limbii, al anglo-irlandezei (numită de Lady Gregory, în propria-i variantă „Kiltartan") pe care scriitoarea nu o considera prin nimic „mai puţin aptă decît limbile de veche tradiţie să exprime idei şi nuanţe ale sentimentului". Principalul său merit e, dealtminteri, acela de a-şi fi păstrat încrederea în posibilitatea de a cuprinde în „kiltartan" inflexiunile cele mai subtile ale stilului marilor scriitori ai lumii : traducerile ei din Molière au constituit un argument pe care nici cei mai sceptici comentatori ai fenomenului „Renaşterii irlandeze" nu l-au putut ignora.

În general, însă, cultura acelei perioade — chiar dacă era atît de eterogenă încît a putut să evoce imaginea unei „arce a lui Noe eşuată în mîlul Shannonului" [6] — căpăta un contur specific pe care nu-l avusese, în ansamblul ei, niciodată literatura irlandeză a vremurilor mai vechi. Aceasta se datora, în primul rînd, ideilor tinerei generaţii, programului coerent al mişcării generate de ea. A avut, oare, vreun efect asupra irlandezului James Joyce această atmosferă de început de epocă literară ? Răspunsul e mai greu decît ar părea la prima privire, pentru că elementele influenţei sînt, nu o dată, ascunse sub un strat înşelător care ar putea fi alcătuit şi din aluviuni de altă provenienţă.

Tînărul Joyce era — aflăm de la biografi — mai puţin nepăsător faţă de vechea sa obîrşie decît ar lăsa să se înţeleagă operele lui de mai tîrziu. „Stephen Dedalus spunea că familia e o plasă pe deasupra căreia ar fi putut să zboare ; dar James Joyce a preferat să se lase prins, el însuşi împreună cu opera lui" [7]. Tatăl său, John Stanislaus Joyce (care, în amintirile copiilor lui, apare ca un fel de pitoresc amestec între domnul Micawber şi Don Quijote) era obsedat de originea aristocratică a familiei : în *Ulise* el e înfăţişat chemînd o ima-

ginară oștire sub steagul pe care e brodat blazonul neamului Joyce[8]. Dar nici fiul cel mai mare nu era cu totul scutit de acest naiv snobism al tatălui : o demonstrează portretele păstrate azi la Lockwood Memorial Library de la Universitatea din Buffalo, portrete pe care — ni se spune — James le-a purtat cu el în peregrinările sale europene. Pozele marțiale ale strămoșilor (pictați cu destulă stîngăcie) alcătuiesc o colecție dintre cele mai curioase ; ceea ce, se pare, nu l-a șocat pe James, de vreme ce a avut grijă să adauge portretul tatălui, astfel încît galeria nobiliară a înaintașilor să fie completă. Dealtminteri, în *Portretul artistului*, Stephen însuși își îndeamnă scepticii prieteni să-l însoțească la registrul armoariilor din Dublin, unde erau păstrate semnele heraldice ale strămoșilor[9].

Influența exercitată de familie nu poate fi, în nici un caz, ignorată. Vor fi momente ale biografiei care se vor explica numai prin presiunea ideilor primite în copilărie, într-un mediu familial îndeajuns de ciudat. De la tatăl său, dealtfel, preluase convingerea că numele familiei e un semn bun al destinului : *Joyce* e derivat de la francezul *joyeux* și de la latinul *joca* și, mai tîrziu, scriitorul va socoti că și literatura lui se cuvine să exprime „the holy spirit of *joy*" [10], sfîntul spirit al bucuriei, pentru că așa o menise să fie însuși numele autorului ei. Concluzie la care ajunsese de timpuriu și care nu reprezenta, se înțelege, numai punctul de vedere al genealogiștilor.

Atitudinea lui Joyce va fi, însă, și aici, contradictorie. Se relatează că el purta cu sine o miniatură înfățișîndu-l pe un duce de Joyeux din secolul al XVII-lea și își întreba amicii dacă nu pot descoperi o anume asemănare[11]. În același timp, își zicea adesea „James Joyless", James Cel-lipsit-de-bucurie ; și mergea cu interpretarea acestor semne pe care i le dezvăluia numele familiei (obicei moștenit de la tatăl său) pînă la recunoașterea — e adevărat, fără nici un fel de plăcere — a unui fel de „înrudire" cu Freud, al cărui nume sugera, ca și al lui Joyce, *bucuria*, „Freude".

Străbunicul scriitorului se numea tot James : e posibil ca neliniștea strănepotului, spiritul său protestatar, anticatolic, să fi fost moștenit de la acest răzvrătit care, la începutul veacului trecut se înrolase în cetele numite

„White boys", luptase împotriva bogaţilor proprietari de pămînt şi fusese condamnat la spînzurătoare (dar sentinţa nu fusese pusă în aplicare). Bunicul se căsătorise cu o rudă a lui Daniel O'Connell („Eliberatorul") [12], fruntaşul luptei antiengleze, cel care în jurul lui 1830 devenise un personaj legendar, cîntat în baladele populare din întreaga Irlandă. Afacerile firmei „James Joice [13] şi fiul" (comercianţi de sare şi piatră de var) nu au fost strălucite : nu o dată ele au fost ameninţate de faliment. Lipsa spiritului practic va fi moştenită, pare-se, de urmaşii celor doi comercianţi : biografii povestesc despre lungile perioade de griji financiare, de vînzările în pagubă ale diverselor proprietăţi, de înşelătoriile ale căror victime au fost cei din familia Joyce.

John — relatează fiul său, Stanislaus — era un exemplu dintre cele mai elocvente ale acestei inabilităţi de a-şi rezolva problemele vieţii zilnice. De fapt, s-ar zice că nici nu îl interesa prea mult să găsească soluţii, preocuparea lui statornică fiind aceea de a face din fiecare împrejurare a existenţei un prilej de bucurie. Se pare că studiile lui la Queen's College din Cork nu fuseseră întru totul lipsite de succese : dar el se distinsese cu precădere în reprezentaţiile studenţeşti de teatru, în întrecerile sportive (era deţinătorul recordului şcolii la triplu-salt), în spectacolele muzicale — vocea lui de tenor era calitatea cea mai de seamă a studentului John Stanislaus Joyce.

În 1870, împreună cu alţi trei băieţandri din Cork, s-a hotărît să se înroleze în armata franceză şi să lupte împotriva invadatorului prusac. Nu a ajuns, însă, decît pînă la Londra : maică-sa l-a prins din urmă şi l-a adus degrabă înapoi, la Cork (din 1866 John rămăsese orfan de tată : James murise la puţină vreme după ce împlinise 39 de ani). Întors acasă, băiatul nu renunţase la lupta politică : foarte curînd după aceea, el va fi implicat în mişcările organizate de fenieni, patrioţii irlandezi care urmăreau, prin mijloace anarhiste, să-i alunge pe ocupanţii englezi. Doamna Joyce a socotit de cuviinţă să se mute grabnic la Dublin, unde fiul ei ar fi fost ferit de pericolul unor „prietenii dubioase" (şi unde rudele ei din familia O'Connel ar fi avut destule relaţii să-i asigure o slujbă acestui băiat pe care studiile universitare nu îl mai interesau cîtuşi de puţin). Calculele

ei s-au dovedit, însă, greșite : cu firea lui veselă, John și-a făcut repede alte prietenii, la fel de dubioase ; nici perspectiva muncii într-un birou nu părea să-l ispitească prea mult. Curînd după sosirea la Dublin, a început să ia lecții de canto : se povestește că participarea lui într-un concert la faimoasa Antient Concert Rooms ar fi fost remarcată de unul dintre cei mai proeminenți muzicieni ai Irlandei [14]. Scena va fi povestită de fiul său în nuvela *Cei morți* în ciclul *Oamenilor din Dublin*. O aventură comercială (asociat în operațiile unei distilerii) s-a soldat cu un eșec : singura amintire a episodului va fi menționarea numelui acelui necinstit asociat al lui John — Alleyn — într-o povestire a fiului său. Tîrzie și ineficace plată a conturilor.

Imediat după aceea, a socotit cu cale să se dedice politicii. Era un partizan al independenței irlandeze, dar nu-i mai agrea pe „extremiștii" fenieni : a preferat să se înroleze în Partidul Liberal și să participe la campania electorală din 1880, al cărei rezultat a fost înfrîngerea candidaților conservatori. Sărbătorirea izbînzii, urmată de o escapadă la baia turcească din oraș, va constitui una dintre paginile memorabile ale *Priveghiului lui Finnegan*, unde John Joyce va apărea ca un reprezentant „al celor fără avere împotriva celor cu bani" [15]. Autoritățile liberale nou alese îl vor recompensa pe zelosul agent electoral, numindu-l într-o funcție bine plătită la Oficiul Colectării Impozitelor din Dublin.

O situație socială care-i îngăduia să se gîndească la căsătorie. Cu puțină vreme mai înainte o întîlnise pe Mary Jane Murray care cînta în corul aceleiași biserici unde tînărul tenor făcea în fiecare duminică dovada talentului său. Nici tatăl ei, John Murray, negustor de vinuri, fost client al distileriei de tristă amintire, nici Ellen Joyce nu priveau cu ochi buni planul celor doi tineri. Opoziția energică a lui Murray a fost învinsă, în cele din urmă, de hotărîrea fetei care admira purtarea dîrză și neiertătoarea ironie a iubitului său, în confruntările cu părintele ei. Dar bătrîna doamnă Joyce a rămas neînduplecată și, în preajma datei stabilite pentru căsătoria fiului ei, 5 mai 1880, a plecat la Cork. Avea să se stingă la scurtă vreme după aceea, fără să mai vrea să-și vadă copilul, și fără să-i trimită vreun semn de iertare. Orgolioasa și inflexibila bunică va fi evo-

cată de nepot în *Cei morți*, unde mama lui Gabriel Conroy se împotrivește cu îndărătnicie mariajului lui, și în *Exilații*, sub chipul îndîrjitei doamne Rowan, mama eroului dramei, Richard.

Mary Jane Murray (căreia ai săi îi spuneau „May") era cu zece ani mai tînără decît soțul ei. Bunicul ei dinspre partea mamei, om cu dare de mînă, se îngrijise de educația muzicală a fetelor lui : la școala de muzică pe care o conduceau două dintre ele (școală cu foarte bună reputație), nepoata lor, May Murray, avea să ia lecții de canto și de pian, de dans și de etichetă. Poate că aici învățase ea bunele maniere cam demodate pe care le va transmite fiului cel mai mare.

Relațiile lui John Joyce cu cei din familia Murray erau departe de a fi foarte cordiale : de cîte ori sînt inspirate de rudele mamei sale, personajele lui James din povestirile cuprinse în *Oameni din Dublin* sînt privite cu ironie ; cuvintele vitriolate ale lui Thersites, în episodul Ciclopilor din *Ulise* sînt inspirate de replicile lui John din discuțiile deloc agreabile cu neamurile soției. (Unchii William și John Murray sînt cei doi frați, Joe și Alphy, din povestirea *Țărîna* în volumul *Oameni din Dublin).* O altă rudă a familiei Murray e preotul din *Surorile*, căzut într-o demență blajină. Copilul lui William e cel care încheie, într-un strigăt de spaimă și de durere, povestirea *Diverse aspecte* ; cruzimea purtării unchiului său față de copii — mai ales în serile cînd se întorcea amețit de la cîrciumă — îl indignase întotdeauna pe James. (Dar cu o obiectivitate care depășea necontenitele gîlcevi de familie, scriitorul va pune ceva din temperamentul tatălui său în portretul violentului părinte care își varsă mînia asupra nefericitei odrasle).

Primul copil al perechii John și May Joyce s-a născut în 1881, dar nu a supraviețuit. Cel de-al doilea, James Augusta (a fost înregistrat greșit în registrul stării civile), s-a născut la 2 februarie 1882. În excelenta biografie scrisă de Richard Ellmann, datele venirii pe lume ale celor zece copii alternează cu cele ale ipotecilor : „John Joyce și-a umplut casa cu copii și cu datorii"[16]. În total zece copii (patru băieți și șase fete) și unsprezece ipoteci, din 1881 pînă la începutul lui 1894, cînd se pare că lui John Joyce nu îi mai rămăsese nici o proprietate care să-i garanteze datoriile. Ceea ce nu l-a făcut să-și schimbe

firea optimistă, de o seducătoare lipsă de preocupări față de ceea ce s-ar putea întîmpla a doua zi. El va apărea în diverse travestiuri în opera lui James ; portretul cel mai exact e, însă, acela al lui Simon Dedalus despre care fiul său, Stephen, va spune că a fost „student medicinist, vîslaș, tenor, artist amator, politician gălăgios, mic proprietar, mic rentier, bețiv, băiat de treabă, bun povestitor, secretarul cuiva, îndeletnicindu-se nu se știe bine cu ce la o distilerie, perceptor, falit și, în prezent, apologet al propriului trecut“ [17].

Cu excepția lui James, copiii lui îl detestau. Fiul cel mai mare, însă, pe care tatăl îl iubea mult, îi răspundea cu aceeași afecțiune. În 1931, cînd John Joyce a murit, James îi mărturisea lui Louis Gillet : „Nu mi-a vorbit niciodată despre cărțile mele, dar nu m-ar fi putut repudia. Umorul din *Ulise* e umorul lui ; oamenii de acolo sînt prietenii lui. Cartea e imaginea lui leită“ [18]. În *Portretul artistului*, Stephen nega mereu că Simon i-ar fi în vreun fel tată : James nu avea nici un fel de îndoială că-i seamănă întru totul lui John.

În ce măsură atmosfera de familie, exemplul tatălui și al rudelor îl apropiau de realitățile irlandeze ? Răspunsul nu e ușor ; nu se poate deduce din amintirile sale sau ale fratelui lui, Stanislaus, că în familia Joyce ar fi existat un interes aparte pentru cultura mai veche sau mai recentă a Insulei Verzi. Doar serile în care soții Joyce (acompaniați uneori la pian de un prieten, Tom Devin) cîntau cîntece pe versurile lui Thomas Moore (pe atunci poetul național al Irlandei) sau vechi balade par a fi împrejurările în care James se afla în preajma unor forme ale culturii din țara sa. Și nu a celor mai reprezentative.

Participarea lui John la mișcarea de independență devenise un episod de demult, din tinerețea neastîmpărată a unui copil rămas prea de timpuriu orfan de tată. Oricum, e aproape sigur că nu de la el ar fi putut deprinde James o pildă de patriotism intransigent. Stanislaus își va aminti, însă, că în casa lor din Dublin obișnuia să vină un prieten al familiei, John Kelly of Tralee, care fusese întemnițat vreme de mai mulți ani pentru că luase parte la activitatea unei organizații ilegale ce milita pentru înfăptuirea unei reforme agrare în Irlanda. Kelly (care va figura în *Portretul artistului* sub

numele de John Casey) rămăsese cu trei degete anchilozate de pe urma istovitoarei operaţii de scărmănare a cîlţilor pe care trebuia s-o facă în închisoare : aceeaşi nenorocire — obişnuia el să le spună copiilor Joyce — îi paşte şi pe ei dacă vor avea vreodată de gînd să-i dea un dar reginei Victoria [19]. Deţinutul politic a făcut o mare impresie asupra celor doi fraţi, James şi Stanislaus ; cel din urmă îşi va aduce aminte că, prevenit asupra primejdiei unei arestări iminente a prietenului său, John Joyce şi-a asumat riscul de a-l ajuta să fugă de urmărirea poliţiei [20]. Într-o asemenea împrejurare, naţionalistul, admiratorul lui Parnell îl lăsa în umbră pe veşnic-surîzătorul hedonist, maestru în interpretarea cîntecelor vesele şi în plasarea anecdotelor spirituale ; Richard Ellmann e convins că devotamentul său faţă de Charles Parnell, „martirul cauzei irlandeze“, „luptătorul calomniat şi asasinat“, devotament căruia îi dădea glas adesea, a contribuit la formarea conştiinţei fiului celui mai mare [21].

Cînd James avea cinci sau şase ani, părinţii lui i-au adus o profesoară din Cork, doamna „Dante“ Hearn Conway, o persoană întotdeauna îmbrăcată în negru, cultivată, partizană a „mişcării pentru pămînt“, dar bigotă şi foarte superstiţioasă. Băieţelul, miop, slăbuţ, izolat printre cei mai vîrstnici, asculta înspăimîntat poveştile despre furtunile care prevesteau sfîrşitul lumii, despre mînia divină ascunsă în adîncul întunericului, despre demonii întrupaţi în tot soiul de jivine. Cînd, mai tîrziu, un prieten îl va întreba, surprins, de ce tremură ori de cîte ori aude răsunînd tunetul sau vede apropiindu-se un cîine, i-a răspuns : „Nu ai fost crescut în Irlanda catolică“ [22].

James era prietenos, căuta tovărăşia celorlalţi copii, inventa jocuri atractive. Familia Joyce locuia peste drum de casa unui chimist, Vance, care îi vizita adesea, petrecînd împreună seri foarte plăcute : chimistul îl acompania cu vocea lui de bas pe John care cînta arii populare din Irlanda de Vest. Copilul cel mai mare al familiei Vance, Eileen, era de aceeaşi vîrstă cu James Joyce („Jim cel vesel“, cum îi spuneau toţi vecinii, poreclă greu de imaginat de cei care aveau să-l cunoască mai tîrziu). Doamna Conway l-a prevenit, însă, pe Jim să nu se joace cu Eileen, care era protestantă, pentru că atunci o va

însoţi în iad, acolo unde sînt meniţi să ajungă toţi protestanţii. James Joyce nu va avea prea multe motive să-şi aducă aminte cu bucurie de copilăria din Irlanda catolică.

Împreună cu Stanislaus („John cel posomorît") şi cu Margaret („Poppie"), cea mai mare dintre surori, juca în mici scenete imaginate de el şi a căror temă era mai ales infernul. Educaţia primită de la doamna Conway îşi arăta roadele. Dealtminteri, aşa cum îşi va aminti Eileen Vance, mai toate poveştile inventate de el aveau ca subiect întîmplări îngrozitoare pe care ceilalţi copii le ascultau înfricoşaţi. În acelaşi timp, însă, fraţii Joyce luau parte, foarte de timpuriu, la serile de muzică ale părinţilor : „Casa întreagă era plină de cîntec"[23], îşi va aminti tot Eileen ; părul de un blond auriu al mamei parcă lumina în încăperea în care, lîngă pianul imens, tatăl şi copiii cîntau, surîzînd fericiţi. James abia împlinise şase ani cînd a cîntat la un concert de amatori din Dublin.

John Joyce credea cu toată convingerea că fiul său cel mai mare e neobişnuit de înzestrat şi că nici un fel de efort financiar nu e prea mare pentru a-i asigura o educaţie pe măsura talentului şi imaginaţiei sale. La 1 septembrie 1888, însoţit de amîndoi părinţii, James a intrat pe poarta celebrului Clongowes Wood College ; tatăl nu a pierdut prilejul să-i atragă luarea-aminte că, în urmă cu cincizeci de ani, străbunicul lui, John O'Connell, îl întîmpinase aici pe „Eliberator" cu o cuvîntare de salut. Apoi i-a dat două monede de cîte 5 şilingi, i-a spus ca nu cumva să-şi pîrască vreodată colegii şi l-a lăsat în seama profesorilor iezuiţi de la Clongowes.

Stanislaus, care, încă de pe atunci, era un admirator fără rezerve al fratelui său mai mare, îşi aminteşte că James se simţea bine la şcoala aflată la vreo 40 de mile de casă[24]. Răspunsurile date de scriitor însuşi celor care voiau să afle amănunte despre anii de la Clongowes conturează aceeaşi imagine fericită[25]. Dar în *Portretul artistului,* paginile care evocă această perioadă sînt întunecate de amintirea unui sentiment de însingurare, de mistuitor dor de casă. Snobismul celorlalţi băieţi îl umilea ; reacţia firească a fost inventarea unei adevărate cronici de familie : tatăl era nobil, un unchi — judecător, altul — general. Mai grav a fost că unii dintre

colegii săi de atunci l-au luat în serios şi, în interviurile acordate mult mai tîrziu, au prezentat aceste orgolii infantile ca pe nişte adevăruri, ceea ce i-a derutat pe unii biografi.

Cea mai grea încercare sufletească la care a fost supus elevul Joyce e cea relatată în *Portretul artistului*[26] (şi confirmată de scriitor ca fiind o întîmplare adevărată[27]) : un băiat i-a spart ochelarii şi părintele Daly (figurînd în carte sub numele Dolan) l-a pedepsit pe James, bănuindu-l că el însuşi ar fi făptaşul care, în felul acesta, ar fi încercat să găsească un motiv de a se sustrage de la lecţii. O asemenea nedreptate l-ar fi putut marca pentru toată viaţa : dar James nu s-a lăsat învins şi, înfruntîndu-l pe Daly, celebru pentru severitatea lui („un zbir !“, avea să-şi amintească despre el Joyce), s-a dus să protesteze la directorul şcolii. Dîrzenia lui l-a făcut de îndată să fie admirat de toţi cei care, pînă atunci, îl priviseră de sus pentru că simţiseră că, în pofida poveştilor lui, e „de obîrşie umilă“.

Elevul James Joyce era, surprinzător, un foarte bun atlet : fragilitatea şi stîngăcia lui Stephen Dedalus şi a lui Richard Rowan (din *Exilaţii*) erau fictive şi reprezentau aversiunea lui James faţă de ceea ce el socotea a fi sporturi brutale, îndeosebi faţă de rugby care se afla în mare cinste la Clongowes, ca — dealtminteri — la majoritatea colegiilor britanice. Ni se spune că a adus acasă, după terminarea anilor de şcoală, o mulţime de cupe obţinute la alergări şi la cricket[28].

Şcoala era clădită pe un vechi domeniu medieval (castelul fusese dărîmat de mai multe ori de armata engleză). Dintre legendele care încă mai circulau la sfîrşitul secolului al XIX-lea, lui James i-a plăcut cel mai mult aceea care povestea cum Hamilton Rowan, urmărit de soldaţii englezi în timpul răscoalei irlandeze din 1794, s-a refugiat în castel, s-a ascuns într-o galerie secretă şi, la adăpostul întunericului, a fugit pînă la ţărmul mării şi, de acolo, în Franţa. Eroul autobiografic din *Exilaţii* se va numi Rowan.

În vacanţe, acasă, James auzea vorbindu-se tot timpul despre Parnell. Era vremea în care întreaga Irlandă era dominată de figura acestui bărbat răzvrătit împotriva stăpînirii engleze, „regele neîncoronat“ al Insulei Verzi, cel care, nu peste multă vreme, avea să devină

un erou tragic. „Cei mai mulţi tineri se închipuiau a fi Hamlet : Joyce — aşa cum o dovedesc aluziile de mai tîrziu — voia să fie Parnell“ [29]. Era în 1889, cînd eroul irlandez fusese reabilitat după şapte ani de cînd fusese învinuit, pe temeiul unei scrisori falsificate, că aprobase încercarea de asasinare a viceregelui (falsificatorul s-a dovedit a fi un oarecare Richard Pigott, ai cărui copii erau colegi cu Joyce la Clongowes). Parnell era în culmea gloriei şi întreaga Irlandă se unise în jurul acestui energic luptător pentru libertate.

Pe neaşteptate, însă, cu cîteva zile înainte de Anul Nou 1890, un nou scandal a izbucnit, amestecînd iarăşi numele lui Parnell în ceea ce partizanii lui au numit „o intrigă abjectă“. Un anume căpitan William Henry O'Shea a intentat acţiune de divorţ, pe motiv că soţia sa ar fi comis adulter cu Parnell : susţinea că tolerase situaţia vreme de 10 ani şi că, drept răsplată, a primit, prin intervenţia învinuitului, un fotoliu parlamentar. Decizia de divorţ s-a pronunţat fără nici o contestaţie în toamna lui 1890. La început, Parnell a izbutit să păstreze unitatea partidului : colaboratorul lui cel mai apropiat, Tim Healy, a declarat că nu poate fi vorba de abandonarea şefului său acum, cînd idealul pentru care luptase el era atît de aproape. Curînd, însă, intervenţia şi intrigile adversarilor politici — englezi şi irlandezi —, ale clerului catolic, ale lui Tim Healy şi ale altor foşti partizani ai lui Parnell l-au nimicit pe cel pe care Irlanda îl proclamase erou şi martir al cauzei naţionale. Partidul s-a divizat şi, peste un an, Parnell a murit înainte de vreme, însingurat, blestemîndu-i pe toţi politicienii ţării [30]. „Au doborît vînatul pe care îl hăituiseră atît amar de ani“, avea să scrie tînărul Yeats.

John Joyce era unul dintre cei mulţi care vorbeau despre prăbuşirea lui Parnell ca despre o trădare : O'Shea, Healy, episcopii catolici erau pentru el nişte ticăloşi la fel de josnici ca Pigott, cel de întunecată amintire. S-a dus la Cork, unde aveau mulţi prieteni, şi a participat la campania electorală a facţiunii parnelliene. Antipatia lui faţă de cler a devenit şi mai violentă : James îl auzea acum şi mai des blestemîndu-i pe „corbii care au adus nenorocirea Irlandei“. Duşmanii lui Parnell erau şi duşmanii lui ; se povesteşte că o dată i-a ieşit în cale lui Tim Healy şi i-a strigat : „Trădătorule !“ [31].

Copilul de nouă ani participa cu o surprinzătoare pasiune la evenimentele despre care auzea vorbindu-se tot timpul acasă și pe străzile Dublinului (mult mai rar, e drept, între zidurile școlii catolice). El scrie un poem, *Et tu, Healy*, în care Parnell e identificat cu Cezar, iar Healy cu Brutus. Nu va fi, evident, singurul efect al tristului episod al istoriei irlandeze. Niciodată de acum înainte, aflăm de la Stanislaus, James nu va mai acorda nici un credit moral politicienilor naționaliști din Irlanda care, într-un moment de grea cumpănă pentru cauza independenței, au pactizat cu englezii, pentru a-și satisface mărunte vanități.

John Joyce (care nu avea decît 42 de ani) a fost destituit din slujba de la Oficiul Impozitelor. Cu mare greutate a obținut o pensie mizeră (se pare că atitudinea lui din timpul episodului Parnell era principala cauză a hotărîrii șefilor săi) ; el nu va accepta niciodată realitatea, va susține că „această criză temporară a familiei" nu înseamnă sărăcie (dealtminteri, nici el, nici May nu vor îngădui niciodată să se rostească acest cuvînt în prezența lor). Dar copiii au trebuit să fie retrași de la școală ; numai după mari ezitări, John i-a trimis la un așezămînt administrat de o confrerie catolică, „Frații creștini", unde erau primite odraslele familiilor lipsite de mijloace materiale. James va trece sub tăcere această perioadă a copilăriei și va încerca să-i facă pe biografii săi să creadă că, vreme de doi ani a învățat singur, acasă, și că și-a petrecut zilele „într-o necontenită reverie".

O întîlnire întîmplătoare între John Joyce și John Conmee, fostul director al Colegiului Clongowes (care își amintea de băiețelul firav și inteligent și a fost întristat de vestea că nu mai urma cursurile nici unei școli), a avut urmări fericite : Conmee și-a folosit întreaga influență pentru a-l ajuta pe James să fie primit — ca bursier — la Belvedere, una dintre cele mai bune instituții de învățămînt din întreaga Irlandă. Instalată într-o clădire elegantă, fostul palat al conților Belvedere (istoria tulburătoare a acestei familii l-a atras pe tînărul Joyce care, la un moment dat, se gîndea să-i consacre o carte), școala se bucura de o excelentă faimă și de la bun început l-a impresionat pe noul elev mult mai mult decît,

odinioară, Clongowes. James s-a remarcat imediat la compoziţie şi la engleză ; pe un ton emfatic, tipic victorian, profesorul i-a comunicat directorului şcolii, preotul William Henry, că „tînărul Joyce e un băiat cu o întreagă pletoră de idei în cap“ [32].

Cel mai reprezentativ document din anii petrecuţi de James la Belvedere e, neîndoielnic, eseul *Nu te încrede în aparenţe*, compus probabil în 1898 (şi republicat în volumul *Scrieri de critică*, îngrijit de Ellsworth Mason şi Richard Ellmann). Evident, orice concluzie formulată pe marginea compoziţiei scrise de un băieţandru de 16 ani poate fi riscantă. Dealtminteri, însăşi introducerea textului în selecţia de „scrieri de critică“ reflectă mai curînd interesul faţă de un document biografic decît recunoaşterea unei valori literare. „Ochii sînt cei care îi revelează omului vinovăţia sau inocenţa, viciile sau virtuţile sufletului. Aceasta e singura excepţie de la proverbul «Nu te încrede în aparenţe». În toate celelalte cazuri, adevărul trebuie căutat dincolo de aparenţe [...]. Cel care îşi aşteaptă hotărîrea destinului de la capriciile unui rege e doar o barcă pierdută în imensitatea oceanului. Astfel vedem cît e de găunoasă aparenţa. Ipocritul e cel mai rău dintre ticăloşi, pentru că sub aparenţa virtuţii ascunde cel mai josnic viciu“ [33].

Prima operă literară a lui Joyce, poemul evocînd asasinarea morală a lui Parnell s-a pierdut şi numai fragmente ale lui au fost ţinute minte de cîţiva prieteni din copilărie şi de Stanislaus ; aşa încît compoziţia şcolărească de la Belvedere rămîne cel dintîi text al lui Joyce. Defel revelator, fără a fi ferit de banalitate, de grandilocvenţă, el e privit mai ales ca o curiozitate, ca o piesă arheologică în care se desluşesc prea puţine trăsături ale scriitorului de mai tîrziu.

Între timp, situaţia materială a familiei se deteriora foarte repede. John era ocupat mai tot timpul de operaţii financiare care, în final, se dovedeau a fi catastrofale. James şi-a însoţit tatăl la Cork şi a asistat la ipotecarea pămîntului şi a casei moştenite de la bunici. Banii au fost obţinuţi de la un avocat din Dublin, Reuben J. Dodd, al cărui fiu era coleg cu James la Belvedere. Dar John nu a avut cum să-şi plătească datoria şi Dodd şi-a însuşit proprietăţile familiei Joyce. Înstrăi-

narea casei a fost cel dintîi eveniment care i-a dezvăluit lui James realitatea teribilă a sărăciei. Împotriva lui Dodd avea să se răzbune, povestind în *Ulise* o întîmplare (care, de fapt, a avut loc în 1911, dar, pentru necesitățile narațiunii, e adusă în 1904) : unui docher care salvase viața lui Dodd-fiul, scoțîndu-l din apa rece a rîului Liffey din Dublin, bătrînul domn Dodd i-a dat, drept recompensă, 2 șilingi și jumătate. Salvatorul zăcuse în spital mai multe săptămîni.

Pensia lui John era neîndestulătoare chiar și pentru nevoile imediate ale casei pline de copii (dar care, așa cum își amintesc prietenii din copilărie ai lui James, nu a încetat niciodată să răsune de cîntece). Joyce-tatăl avea un scris frumos și mai făcea rost de cîțiva bani de la un avocat căruia îi copia actele de notariat. După un timp, James a început să nu se mai înțeleagă atît de bine cu profesorul său de engleză, George Stanislaus Dempsey, care îl prețuise pînă atunci : compozițiile lui i se păreau de-a dreptul eretice. Într-o zi, în drumul spre casă, cîțiva colegi de la Belvedere l-au întrebat dacă și el îl socotește pe Tennyson cel mai mare poet al limbii engleze ; James nu a fost de acord : pentru el, Byron nu fusese întrecut de nimeni. Băieții i-au răspuns cu o violență în care se dezvăluia întreaga ură a conservatorilor victorieni față de poetul lui *Childe Harold* : l-au lovit cu un baston și l-au îmbrîncit într-un gard de sîrmă ghimpată, sfîșiindu-i hainele. „Suferințele lui în numele artei începuseră“, observă Ellmann [34].

În primul an de școală la Belvedere, James a obținut un premiu de 20 de lire, sumă importantă pentru acea epocă ; și-a invitat părinții la teatru, la restaurantele cele mai luxoase, dîndu-le iluzia că s-au întors vremurile bune de altădată. După aceea, va cîștiga an de an premiul de 20 de lire și, de fiecare dată, îl va cheltui dăruindu-le părinților bucuria aceasta copilărească a amăgitorului belșug. John Joyce începuse, însă, să își dea seama de adevăratele proporții ale catastrofei lui financiare ; devenise irascibil, violent, era mai tot timpul beat, îi brusca pe May și pe copii (James era singurul față de care păstra o dragoste aproape superstițioasă : era convins că întregul noroc era legat de viitorul băiatului său cel mai mare). Scenele înjositoare, brutale se

succedau tot mai des şi, nu o dată, ele se încheiau cu vizita unui poliţist care îl sfătuia pe John să-şi schimbe purtarea. Odată — relatează Stanislaus —, într-o criză, John a fost cît pe-aci să-şi sugrume soţia [35].

Criza familiei Joyce se declanşase şi nu se va mai rezolva niciodată. Ea se va fixa în memoria lui James ca o vreme a umilinţelor, a peregrinărilor prin diverse case, din ce în ce mai sărăcăcioase, părăsite pe rînd (de cele mai multe ori cu chiria neplătită). Cămătarii, agenţii Muntelui-de-pietate, puţinii prieteni dispuşi să-şi irosească banii împrumutîndu-i unui nechibzuit erau singurele persoane cu care John mai păstra legături.

Atmosfera casei devenise irespirabilă. James se simţea tot mai străin în această lume înveninată, în care aproape nimic nu mai amintea de bucuriile de odinioară. Despărţirea de familie se produce acum şi numai rareori James se va întoarce, cîteodată cu duioşie, alteori agasat de faptul că obligaţiile sale faţă de cei de-acasă nu mai iau sfîrşit. Unul singur părea a fi rămas drumul pe care tatăl şi fiul se mai puteau întîlni : admiraţia lor comună faţă de Parnell. Adevărul e că James nu cunoştea aproape nimic din realitatea contemporană irlandeză ; era, se înţelege, foarte greu pentru un copil care abia împlinise 12 ani să desluşească sensurile unei mişcări complicate, în care idealurile patriotice erau de atîtea ori umbrite de intrigile unor politicieni arivişti şi veleitari. Concluziile la care va ajunge acum vor marca pentru totdeauna atitudinea lui faţă de naţionalismul irlandez.

Literatura Insulei Verzi îi era puţin cunoscută. Pe Yeats şi pe Singe îi va descoperi cînd cei doi contemporani mai vîrstnici decît el vor fi întîmpinaţi cu violentă adversitate de adepţii victorianismului irlandez. Nu ca artişti, ci — în primul rînd — ca răzvrătiţi împotriva filistinismului şi ai şovinismului îi va întîmpina tînărul Joyce. Atitudine în care se va putea recunoaşte admiraţia faţă de Parnell, şi el o victimă a ipocriziei şi a conservatorismului. Şi, fie că o va mărturisi sau nu, James îi era dator în această privinţă tatălui său, acelui tenor, actor amator, politician gălăgios, beţiv, spiritual, falit, spre care se va întoarce de atîtea ori cu un amestec de ironie şi de duioşie.

1 Douglas Hyde, *A Literary History of Ireland* (1897), citat de H. A. Law, *Anglo-Irish Literature*, Londra, 1967, p. 161.

2 Cf. Louis Cazamian, în Emile Legouis, Louis Cazamian, Raymond Las Vergnas, *A History of English Literature*, Londra, 1971, p. 1283.

3 George Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Londra, 1970, p. 723.

4 Louis Cazamian, *op. cit.*, p. 1284.

5 George Sampson, *op. cit.*, p. 728.

6 W. Weidlé, *Les Abeilles d'Aristée*, Paris, 1954, p. 102.

7 Richard Ellmann, *James Joyce*, Londra, 1966, p. 11.

8 James Joyce, *Ulysses*, New York, 1942, p. 557.

9 *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, 1949, p. 466.

10 James Clarence Mangan (1902), în James Joyce, *The Critical Writings*, p. 83.

11 Vezi Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 10.

12 Legăturile de rudenie între Ellen, bunica scriitorului, și „Eliberatorul" Daniel O'Connell nu li se par prea clare biografilor lui Joyce.

13 Această ortografie a numelui familiei Joyce nu e consemnată decît în documentele referitoare la afacerile firmei înființate în jurul lui 1852.

14 Vezi Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 14.

15 James Joyce, *Finnegans Wake*, Londra, 1939, p. 236.

16 Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 20.

17 *A Portrait...*, p. 511.

18 Cf. Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 21.

19 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 36.

20 *Idem*, p. 35.

21 Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 24.

22 *Idem*, p. 25.

23 Cf. *idem*, p. 26.

24 Vezi Stanislaus Joyce, *op. cit.*, pp. 60—1.

25 Vezi Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 27.

26 *A Portrait...*, p. 522.

27 Vezi Herbert Gorman, *James Joyce*, New York, 1939, pp. 33—4.

28 Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 28.

29 *Idem*, p. 31.

30 Vezi R. Barry O'Brien, *The Life of Charles Stewart Parnell*, Londra, 1910, pp. 126—9.

31 Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 32.

32 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 76.

33 *The Critical Writings*, p. 16.

34 *Op. cit.*, p. 40.

35 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 74.

2.

Lecturile elevului de la Belvedere nu erau cele recomandate de rigida programă a colegiului. Dar nici nu îngăduie să se deseneze un portret intelectual foarte precis : atîta vreme cît cineva citește cu egal entuziasm dramele ibseniene și romanele grandilocvente ale lui Erckmann-Chatrian, e greu să se stabilească o direcție a orientării sale literare. Familia Joyce își continua drumul prin sărăcie și disperare ; locuințele ei erau din ce în ce mai mizere, străzile din jurul lor tot mai deprimante. Atmosfera acestor cartiere periferice a pătruns de multe ori în cărțile lui James și vecinii din acei ani au luat chipul personajelor sale.

Pînă la apariția, în 1959, a biografiei lui Richard Ellmann, viața și ideile lui Joyce au fost reconstituite mai ales prin mijlocirea propriilor lui cărți și a amintirilor (de obicei fragmentare) ale celor care l-au cunoscut cu diferite ocazii. Oricine pornește, însă, de la aceste mărturii are obligația să ia în seamă un avertisment al scriitorului însuși : „Să nu crezi niciodată ce spune despre mine un englez în ziare și un irlandez la bodegă“ [1]. Adevărul e că informațiile cele mai elementare sînt, de multe ori, contradictorii. Editorul unei reviste pariziene, de pildă, relatînd prima sa întîlnire cu Joyce, își amintește de „silueta lui înaltă, dureros de subțire“ [2]. Altcineva vorbește despre „o persoană măruntă“ [3]. O dată e descris ca fiind foarte grijuliu la detaliile de îmbrăcăminte [4], alteori se spune despre el că „se îmbrăca în haine albe de doc (cu toate că docul alb nu se poartă la Paris nici măcar în toiul verii)“ [5].

Încă și mai diferite între ele sînt punctele de vedere ale celor care încearcă să schițeze portretul psihologic al scriitorului. Chiar dacă majoritatea lor sînt de acord că Joyce era retras, rezervat în relațiile cu cei din jur,

interpretările acestei atitudini sînt diverse. Margaret Anderson, pe pildă (editorul care a riscat să fie condamnat la închisoare pentru că a publicat cîteva fragmente dintr-o carte prohibită, *Ulise*), spunea că reticența lui James ascundea un om blajin, binevoitor, căruia nu-i plăcea să vorbească despre propriile suferințe [6]. Djuna Barnes e de aceeași părere : „Are marea simplitate a unui savant și nu are nimic de obiectat oamenilor, dacă aceștia stau la locul lor“ [7] (rămîne de văzut care era, potrivit părerilor lui Joyce, „locul“ care li se cuvenea oamenilor).

Ford Madox Ford insinuează că Joyce le cerea cunoscuților săi să-l idolatrizeze : „Adoptînd poza scriitorului englez distins, părea înfășurat în văluri sfințite, un mare preot stînd pe un altar căruia toată lumea era îndemnată să se închine“ [8]. Malcolm Cowley e și mai necruțător : irlandezul s-a retras într-o singurătate apărată înverșunat cu „orgoliul, aroganța, ambiția“ pe care i le exprimă și opera ; „autopreamărirea“ era justificată de un mit joycian — acela al unui scriitor orb și ipohondru care trăia în hoteluri ieftine, fără să aibă în preajmă pe cineva „de statura lui intelectuală“, ci numai „prieteni de familie sau discipoli care îl admiră“. Cu excepția subiectelor privind literatura și muzica de operă, „părerile lui sînt acelea ale unui intelectual de mîna a patra sau a cincea“. Spre deosebire de Margaret Anderson și Djuna Barnes, Malcolm Cowley crede că Joyce era „inuman și rece“, ca și cum „i-ar fi lăsat să flămînzească pe toți ceilalți, ca să-și hrănească propria ambiție [...], văzîndu-i deopotrivă pe tineri, pe cei bogați și, cu ei, o parte din propria omenie“. Oricine a stat de vorbă cu Joyce, încheie Cowley, a simțit atingerea înghețată a „degetelor lungi, reci, ca de marmură umedă“ [9].

Povestirile despre diverse întîmplări din viața lui Joyce nu confirmă impresiile lui Cowley. Un alt american, compozitorul George Antheil, își aducea aminte cum, din cauza lui și a lui Joyce (cu care împărtășea o mare admirație față de muzica lui Purcell), au fost ratate trei seri muzicale patronate de un comitet de doamne, mai grijulii față de efectul monden decît față de calitatea artistică a manifestării [10]. Altă dată, aflăm tot de la Antheil, Joyce a mers la „Moulin Rouge“ însoțit de o prietenă, Adrienne Monnier, a cărei îmbrăcăminte sobră

o făcea să semene cu o călugăriță ; a izbutit să le facă pe clientele localului să creadă că însoțitoarea lui a fugit dintr-o mănăstire și că se pregătește de o călătorie în Statele Unite unde „vrea să se distreze". Rezultatul a fost neașteptat : James și prietena lui abia au scăpat furișîndu-se pe o ieșire lăturalnică, pentru că fetele celebrului varieteu s-au socotit jignite în sentimentele lor religioase [11].

Farsele acestea nu au, evident, nici o legătură cu imaginea irlandezului rece și distant care se desprinde din descrierea lui Cowley. Amintirile altor martori complică și mai mult trăsăturile portretului lui Joyce. Cineva povestește că l-a întîlnit pe scriitor aproape în fiecare seară într-un mic restaurant din Paris : se părea că Joyce ar fi fost dispus „să stea acolo cît era noaptea de lungă și să nu se ducă acasă". „Într-o noapte l-a podidit plînsul : îmi spunea printre suspine cît de mult ar fi dorit să aibă mulți copii, așa cum au avut strămoșii lui" [12].

Toți biografii sînt de acord că Joyce era un soț bun și un părinte devotat. Puțini consideră, însă, că atmosfera căminului său ar fi sugerat în vreun fel antifilistinismul scriitorului. „Extrem de mic-burgheză în cele mai mici amănunte (reprezentînd tot ceea ce nu era Joyce în paginile cărților sale), înfățișarea respingătoare a caselor locuite de el era simbolizată de culoarea «verzuie» a tapetului și de cele două «fotografii colorate și retușate» ale lui Joyce și soției sale așezate pe căminul cu gaze. Scaune greoaie tapițate cu pluș și o pianină completau imaginea. Unii pun urîțenia locuințelor lui Joyce pe seama pierderii progresive a vederii sale. Nimeni nu a încercat să împace tema «soțului fericit» cu reproșurile pe care i le făcea cu glas tare soția lui, certîndu-l că «a murdărit cu ou cuvertura de pe pat» sau se întreba în auzul oaspeților de ce «nu se apucă și el de o muncă serioasă, în loc să stea toată ziua în pat și să scrie»" [13]. Paradoxurile și contradicțiile abundă în studiile dedicate biografiei lui Joyce.

Cercetătorii preocupați de respectarea adevărului în privința raportului dintre viața și opera lui Joyce și-au exprimat îndoieli asupra funcției relevante a unor asemenea amănunte. La fel de mult derutează contrazicerile pe care le scoate la iveală studierea referirilor la atitudinea scriitorului față de cititorii lui. Se insistă

adesea asupra senzaţiei de însingurare, asupra opoziţiei declarate faţă de societatea contemporană, identificîndu-se aceste elemente, reale, ale operei cu un conflict deschis cu cititorul. Dar, pe de altă parte, majoritatea oamenilor au desluşit în scrierile sale o nevoie permanentă de comunicare, ceea ce contestă concluziile formulate de cei care susţin teoria „izolării" lui Joyce.

„Ideea că Joyce a fost indiferent faţă de cititorii lui e ridicolă. Nici un alt artist nu şi-a cheltuit aproape 40 de ani de chin în efortul de a spune ceva plin de frumuseţe şi de forţă, în timp ce respingea cu indiferenţă ideea existenţei unui public în stare să-i citească remarcile" [14]. Pare mai exactă observaţia că scriitorul se gîndea la un *anume tip* de cititor, îndeajuns de bine înarmat pentru a depăşi dificultăţile lecturii. El „nu consideră că e o scuză suficientă aceea pe care o invocă publicul cînd spune că nu îl poate citi pentru că e prea greu de înţeles. Cînd era tînăr, voia să-l citească pe Ibsen [...] şi pentru asta a învăţat norvegiana [...]. Credea că şi ceilalţi oameni pot face acelaşi efort dacă vor să-l citească" [15]. Se pare că, totuşi, declaraţia lui („desigur, extravagantă" — spun comentatorii), „am pierdut 17 ani ca să scriu *Priveghiul lui Finnegan* şi am dreptul să le cer cititorilor să consume tot atîta timp ca să-l citească", e apocrifă. „Era foarte îngrijorat că publicul nu o să ajungă să-l înţeleagă aşa cum ar fi vrut" [16].

A fost foarte trist cînd şi-a dat seama că *Priveghiul lui Finnegan* nu avea şanse să fie luat în seamă din cauza izbucnirii războiului, în 1939 [17]. Cu treizeci de ani mai devreme era preocupat de perspectiva unei indiferenţe totale a publicului faţă de volumul de schiţe pe care îl pregătea atunci : „mă gîndesc la cei doi sau trei nefericiţi care ar putea să mă citească" [18].

Atitudinea lui faţă de critici, de ziarişti şi de editori a fost deformată de Herbert Gorman care a ţinut să-l transforme pe scriitor într-un martir. Confundînd crezul lui Stephen Dedalus, rezumat în trei cuvinte — „tăcere, exil, abilitate" —, cu neliniştea lui Joyce din anii maturităţii (cînd, însă, el voia să-şi aducă opera în faţa cititorilor), Gorman înfăţişează portretul unui artist care întîmpină cu indiferenţă recenziile nefavorabile şi repetatele refuzuri primite din partea editorilor [19]. Adevărul e, aşa cum s-a dovedit, cu totul altul : Joyce ţinea mult

la opinia criticii, era atent la importanţa acordată de comentatori scrierilor sale. E drept că, odată, îi scria editorului Grant Richards : „Criticilor (aşa cred) le place mai mult să-i atace pe scriitori decît pe editori. Şi vă asigur că atacurile lor împotriva mea nu îmi vor grăbi moartea“ [20]. Dar într-o altă scrisoare de mai tîrziu, trimisă aceluiaşi editor, se vede foarte clar cît era de dezamăgit pentru că una din cărţile sale nu fusese recenzată [21].

Contrar legendei, concesiile pe care era dispus să le facă editorilor erau foarte mari : în lungile pertractări cu Grant Richards privind tipărirea volumului *Oameni din Dublin,* el se declară gata să renunţe la cinci povestiri (o treime din volum), dacă i se va accepta includerea alteia, pe care editorul nu voia să o publice [22].

Dar controversele cele mai înverşunate sînt cele care se referă la atitudinea sa faţă de Irlanda. Nici măcar propriile declaraţii nu pot fi preluate întotdeauna fără rezerve. Sentimentele exilatului erau atît de complicate în această privinţă, încît nici el însuşi nu şi le înţelegea prea limpede şi le exprima într-un chip mult prea abrupt sau le ascundea, cu un fel de pudoare, într-un paradox, o glumă, o exclamaţie. Cu atît mai puţin sînt vrednice de crezare notaţiile unor foşti prieteni şi admiratori, transformaţi în duşmani necruţători : unul dintre aceştia îl citează pe Joyce care ar fi spus cîndva că „Insula de Smarald e o cîmpie cu spini [...], plină de foamete, de superstiţii şi de alcoolism. Puritanii iezuiţi şi bigoţi acolo au fost zămisliţi [...]. Dintre toate rasele de şarlatani, cea din Dublin e cea mai puţin folositoare şi cea mai inconsecventă [...]. Şi totuşi Irlanda e adevăratul creier al Regatului Unit“ [23].

Într-o convorbire cu Djuna Barnes, el explică mai clar unul dintre motivele despărţirii sale de Irlanda : trădarea politicienilor naţionalişti în momentul prăbuşirii lui Parnell [24]. Explicaţia exilului său e întregită într-o relatare a lui Alfred Kerr : în cursul unui interviu, scriitorul şi-a părăsit calmul aparent şi a început să vorbească agitat, cu o neaşteptată vehemenţă, de îndată ce a auzit rostindu-se numele ţării sale ; norvegienii l-au alungat pe Ibsen (semnificativă revenirea numelui acelui scriitor pe care l-a admirat din adolescenţă), iar irlandezii nu l-au iertat pe Joyce pentru că „a zugrăvit

unele tipuri ale compatrioţilor săi şi adevărata înfăţişare a Dublinului"[25].

Raporturile lui James cu intelectualitatea irlandeză nu vor fi prea afectuoase. Stanislaus povesteşte că poetul şi pictorul George Russell (cunoscut sub iniţialele A.E. cu care şi-a semnat operele), una dintre cele mai respectate personalităţi ale „Renaşterii irlandeze", foarte simpatizat pentru civilitatea lui, i-a declarat, surprinzător, că — după părerea lui — Joyce era pur şi simplu un om de nimic şi că o să-i prindă bine să îndure foamea, pribegind prin ţările Europei[26].

Yeats nu i-a negat niciodată talentul ; dar nu a răspuns cu simpatie admiraţiei mărturisite (uneori, cum se ştie, cu multe riscuri) de tînărul Joyce : era mai curînd derutat, nu ştia ce să creadă despre purtarea lui ciudată. Fără îndoială, James nu era o biată victimă şi nici nu încerca fără succes să cîştige simpatia oamenilor. Stephen Dedalus din *Ulise* conţine, din acest punct de vedere, destule trăsături autoportretistice : tînărul care cutreieră Dublinul, părînd că se străduieşte din răsputeri să şi-i facă duşmani chiar şi pe cei mai bine intenţionaţi, seamănă destul de bine cu James. Dar această aroganţă juvenilă nu schimbă prea mult tristeţea şi amărăciunea amintirilor din acea vreme.

Criticii nu s-au mulţumit cu explicaţia pe care le-o dădea această amărăciune pentru exilul lui îndelungat. S-a spus despre el că ar fi fost un „apostat", că se simţea stingherit, asemenea celor mai mulţi intelectuali irlandezi, într-o ţară lipsită de o burghezie irlandeză fără de care intelectualitatea naţională nu avea temei social[27]. Teoria, de un sociologism cam rudimentar, nu dă suficiente elemente pentru înţelegerea atitudinii antiburgheze a majorităţii scriitorilor şi artiştilor irlandezi, deopotrivă a celor rămaşi în ţară şi a celor plecaţi în Anglia sau pe Continent. Naţionaliştii extremişti au pus autoexilarea lui Joyce pe seama încercării lui de a evita implicarea directă în răscoala armată din primăvara lui 1916, a lipsei unei conştiinţe militante pe care o cerea momentul de maximă încordare naţională[28]. Ceea ce nu explică, însă, patetica declaraţie de principii conţinută în întreaga operă joyciană care a rămas, în esenţă, opera unui irlandez.

Un prieten al scriitorului, Con Curran, își amintește că, întrebîndu-l pe Joyce, cu puțină vreme înaintea morții, cînd are de gînd să se întoarcă la Dublin, acesta i-a răspuns: „Dar nu l-am părăsit niciodată“ [29]. Prima întrebare pe care o punea celor veniți să-l viziteze era dacă veneau cumva de la Dublin și le cerea o mulțime de amănunte despre oamenii și despre întîmplările din Irlanda [30].

Nepotrivirile dintre faptele relatate de cercetătorii cei mai vrednici de crezare, de persoanele cele mai apropiate, care l-au cunoscut foarte bine, se explică, desigur, și prin transformarea lui Joyce, încă din timpul vieții, într-o adevărată legendă. „Un Odiseu modern“, „un Milton îndurerat al secolului al XX-lea“, „un mit neînțeles pe deplin“: formulele de acest fel au dus la cele mai diverse confuzii și, în același timp, la cele mai descurajatoare banalități. Documentul s-a amestecat de multe ori cu impresiile personale, concluziile cercetării critice cu prejudecățile, așa încît multă vreme ceea ce s-a numit „autoportretul lui Joyce“ era proiecția retușată a unei imagini care nu conținea decît puține elemente adevărate și, în multe cazuri, nu pe cele mai semnificative. Nu au lipsit nici biografiile ale căror concluzii erau modificate astfel încît să corespundă opiniilor pe care și le formaseră de mai multă vreme autorii lor. Și, cum detaliile autobiografice din opera literară erau de multe ori ambigue, analiza critică nu s-a putut degaja cu totul de mărturiile biografilor și a introdus, astfel, în imaginea creată de ea contururi desenate de subiectivismul cel mai evident: singura biografie importantă anterioară lui 1959 a fost scrisă sub supravegherea lui Joyce și, e aproape sigur, a fost apoi recitită și corectată de el.

La cîțiva ani după moartea scriitorului, mai ales în anii '50, s-a produs un adevărat fenomen de idolatrie; intoleranța s-a transformat adesea într-un spirit justițiar în numele căruia erau sancționați toți cei care nu împărtășeau entuziasmul admiratorilor. Foarte simptomatică e încheierea unei polemici care s-a desfășurat în 1954 în paginile lui *The New York Times Magazine*: atacat pentru că „lovise, fără motiv și cu maliție, în Joyce“, Peter Kavanagh s-a apărat, precizînd că „nu s-a declarat împotriva lui Joyce sau a operei lui, ci împotriva cultului joycian, a celor care se închină răpo-

satului maestru cu furia nelumească a unor posedaţi : Joyce era un om cu mintea întreagă, comentatorii lui sînt nebuni de-a binelea". La care şase istorici literari americani au publicat o declaraţie, susţinînd că au participat la o şedinţă a „Societăţii James Joyce" şi l-au auzit pe Kavanagh „atacîndu-l pe Joyce" şi opera lui, aşa cum s-a relatat anterior" [31].

Încă şi mai activi au fost adversarii lui Joyce ; nu numai cei care îi respingeau ideile literare, ci şi compatrioţii săi care s-au recunoscut în portrete mai puţin măgulitoare desenate în paginile operei lui. Oliver St. John Gogarty, modelul lui Buck Mulligan din *Ulise*, socotea că toată cariera scriitorului a fost „o imensă impostură [...], una dintre cele mai uriaşe şarlatanii din istorie" [32]. La care reacţia a fost promptă : autorul articolului a fost învinuit de „dezinformare" nu numai în privinţa scriitorului, ci şi în aceea a familiei, a prietenilor, a cititorilor, a operei însăşi [33].

Adevărul e ascuns în aceste dispute al căror obiect e, de multe ori, cîte un detaliu fără semnificaţie deosebită sau pitorescul vreunei situaţii sau al unei replici. „Prietenii şi inamicii literari ai lui Joyce sînt, cel puţin într-o privinţă, de acord : ei declară, cu un anume patos, că nici un biograf şi nici critic nu are dreptul să vorbească despre Joyce dacă nu e el însuşi un produs al Dublinului, preferabil din recolta 1904" [34]. Incontestabil, Joyce nu poate fi înţeles fără o cunoaştere îndeajuns de amănunţită a Dublinului, aşa cum Faulkner se revelează în primul rînd celor care cercetează cu luare-aminte comitatul Yoknapatawpha.

Argumentele se confruntă necontenit : s-a spus, de pildă, că e foarte posibil ca exegeţii veniţi din alte părţi decît din Dublin să nu fie sensibili la parfumul specific acelor locuri ; răspunsul a fost la fel de întemeiat : irlandezii sînt tentaţi să nu se desprindă de atmosfera Dublinului, să descopere mereu alte corespondenţe ale operei lui Joyce cu întîmplări şi cu persoane reale. O observaţie foarte interesantă e aceea că, printre irlandezii care au studiat biografia compatriotului lor, cei mai demni de crezare sînt expatriaţii, adică aceia care i-au împărtăşit soarta şi au putut să-i înţeleagă reacţiile.

Dar rareori biografii primei jumătăţi a secolului au ştiut să descopere, dincolo de evenimente, de declaraţiile

și convorbirile lui Joyce cu prietenii săi, sursa mișcărilor complexe ale conștiinței eroilor săi și, poate, încă și mai puțin, ale conștiinței personajelor autobiografice. Chiar și atunci cînd relatările sînt, cu siguranță, corecte, așa cum se întîmplă, de exemplu cu acelea din cartea unui prieten vechi al lui Joyce, J.F. Byrne [35], ele nu pot depăși semnificația documentului de identitate al unora dintre eroii cărților ; dar ele au contribuit la confundarea realității irlandeze cu *întreaga* substanță a prozei joyciene.

Scriitorul însuși a sporit dificultățile, insinuînd că literatura lui nu e decît reconstrucția într-un alt plan a propriei experiențe ; încă din 1903 el semna prima versiune a *Portretului artistului* cu pseudonimul „Stephen Daedalus“ [36]. Astfel încît, peste cîțiva ani, exegeții creației lui s-au simțit îndreptățiți să vadă în personajul căruia Joyce îi va da acest nume nu doar o creație literară, ci (așa cum s-a sugerat mai devreme în aceste pagini) de-a dreptul un element de autobiografie. Încercările scriitorului de a preveni această identificare totală nu au avut urmări notabile ; cu toate că a atras atenția asupra faptului că Stephen, atît cel din *Portret*, cît și cel din *Ulise*, e o schiță a artistului *ca tînăr*, a trebuit să asiste la o necontenită operație de suprapunere a personajului și a creatorului său. Așa se întîmplase și cu Byron pe care, în pofida protestelor sale, contemporanii îl identificau cu Childe Harold.

Joyce a fost, însă, mai puțin consecvent : s-au invocat propriile mărturisiri în care le vorbea prietenilor (de pildă lui Louis Gillet) despre dificultățile întîmpinate de autorul unui roman autobiografic : „Cînd viața și opera ta se contopesc, cînd sînt întrețesute în aceeași pînză...“ [37]. Abia mai tîrziu cercetătorii au întrevăzut posibilitatea ca eroul prozei să se fi reflectat în eroul real și să influențeze, astfel, biografia, așa cum e cunoscută și consemnată de istoricii literari. Lucrurile au devenit și mai clare în momentul în care cercetarea a adoptat o metodă comparatistă mai riguroasă, introducînd în discuție eventuale modele preluate din opera altor scriitori. Raportul operei lui Joyce cu universul familiar scriitorului a început, astfel, să fie discutat destul de tîrziu în adevărata sa amploare.

Era elev la Colegiul Belvedere cînd, trebuind să scrie o compoziție cu subiectul „eroul meu favorit“, l-a ales

(spre deosebire de colegii lui, admiratori ai lui Ahile și ai lui Hector) pe Ulise [38]. Unii au citit aici un semn timpuriu al preferinței sale pentru bărbații iscusiți și înzestrați cu voință ; poate că explicația e mai simplă, dacă reținem dintr-o biografie meticuloasă amănuntul că, numai cu puțină vreme mai înainte, citise *Aventurile lui Ulise* ale lui Charles Lamb [39] și e foarte plauzibil să se fi aflat încă sub înrîurirea fermecătoarei lecturi. Nu întotdeauna, deci, speculația comparatistă se poate dispensa de informația biografică.

Pe la mijlocul lui 1897 (împlinise, prin urmare, 15 ani), o violentă criză morală l-a făcut să-și piardă toate certitudinile de pînă atunci. Suspiciunile profesorilor lui, felul în care preoții catolici din școală își spionau elevii, îndemnîndu-i la delațiune pe adolescenții de 14—15 ani l-au dezgustat [40]. Doctrina catolică i se părea opusă sentimentului demnității de care avea atîta nevoie : ea se adresa unor făpturi lipsite de viață, unor plăsmuiri ale gîndului ce aspiră la perfecțiune, fără să-și dea seama de realitățile existenței, de firescul greșelilor unor oameni vii. Arta i se revela a fi mai adevărată, pentru că vorbea despre ființe adevărate care greșesc și care își pierd speranțele. Stanislaus își aduce aminte de una dintre primele lui încercări, o povestire scrisă pentru revista *Titbits ;* intriga era foarte simplă : un tînăr se întoarce de la un bal costumat, îmbrăcat într-o somptuoasă uniformă de diplomat. E vesel, se gîndește la frumoasa lui logodnică, noaptea e senină, visele lui sînt limpezi. Dar, trecînd pe lîngă clădirea unei ambasade, e confundat de un nihilist cu ambasadorul însuși și e atacat. Poliția intervine și-i arestează deopotrivă pe atacator și pe victimă. Aflînd de incident, logodnica aleargă la postul de poliție, explică cele întîmplate și obține eliberarea iubitului său. Se pare că „acele cîteva fraze în care era descrisă reveria" tînărului gîndindu-se la fată „nu erau lipsite de grație" [41].

A început să scrie cîteva schițe pe care voia să le strîngă laolaltă într-un ciclu căruia îi dăduse titlul *Siluete.* Judecînd după aceea povestită de Stanislaus, erau de un sentimentalism ce le-a sugerat unor comentatori caracterizarea de „literatură de avangardă a Armatei Salvării". Ele s-au pierdut, la fel ca și cea dintîi culegere de versuri, intitulată *Stări sufletești :* titlul însuși — con-

sideră Ellmann — sugerează influența lui Yeats, a cărui poezie de tinerețe definea stările sufletești ca pe niște „realități metafizice materializate de artist“ [42]. Singura mostră rămasă — citată de Gorman și, după el, de Ellmann — nu e concludentă : ea e o traducere a odei horațiene, *Fons Bandusiae ;* forma amintește, însă, mai curînd prozodia renascentistă engleză, cu un sistem complicat de stanțe, un catren cu rime încrucișate urmat de o terțină în monorimă.

Ar fi, desigur, exagerat să se vorbească despre o orientare culturală a unui adolescent căruia programa școlară de la Belvedere îi dădea atît de puține elemente de literatură modernă. Lista lui de lecturi din acea vreme nu cuprinde numai cărți valoroase, și nu neapărat relevante pentru o eventuală preferință față de un anume curent literar : George Meredith, Thomas Hardy (bibliotecarul a fost de-a dreptul alarmat cînd James i-a cerut *Tess* și s-a simțit obligat să-l prevină pe John că fiul lui citește „cărți periculoase“) [43].

Dar principala influență a exercitat-o asupra lui opera lui Ibsen. Dramaturgia lui, bine cunoscută în Anglia, era aproape cu totul ignorată în Irlanda. Publicațiile academice și conservatoare încă îl învinuiau de imoralitate ; iar „Renașterea irlandeză“ nu îl acceptase, Yeats declarîndu-l „mic-burghez și anacronic“. Însă alți scriitori irlandezi își însușiseră punctul de vedere al lui Shaw (a cărui *Chintesență a ibsenismului,* publicată în 1891, fusese citită de tînărul Joyce). Shaw îl admira pentru că intentase proces moralei convenționale ; Joyce va avea o altă părere : din opera lui Ibsen el simțea cum vine spre el un duh al frumuseții care trece prin făptura lui asemenea „unui vînt aspru“ [44]. Nu îl putea citi decît în traducere ; dar intuia impulsul spre o riguroasă autoanaliză pe care îl transmitea opera norvegianului. Ibsen — care, și mai tîrziu, i se va înfățișa „asemenea unui arhanghel“ [45] — reprezenta pentru el, în literatură, ceea ce, în politică, reprezenta Parnell ; prin mijlocirea operei sale va descoperi însemnătatea dramaturgiei și va dobîndi convingerea că teatrul e genul care dă putința unui contact direct cu publicul : încă de pe atunci problema raporturilor literaturii cu auditoriul ei i se părea esențială.

Era, își va aduce aminte fratele său, pasionat spectator de teatru ; s-ar părea, însă, că nu atît arta construcției dramatice îl interesa, cît relațiile acțiunii scenice cu existența umană. Odată, întorcîndu-se de la un spectacol cu *Magda* lui Sudermann, le-a spus părinților : „Subiectul dramei e geniul care erupe într-o familie oarecare și se opune familiei înseși. Nu trebuie neapărat să te duci să vezi piese : totul se poate întîmpla în propria-ți casă“ [46].

Dealtfel, în ultimii ani petrecuți la Belvedere, a început să se considere un „apărător al propriei citadele“ care refuză orice „ispititoare ofertă de pace“ a dușmanului și nu acceptă, în nici un caz, soluția „capitulării onorabile“. Singura „evadare din citadelă“ era, surprinzător pentru cei care aveau să-l cunoască mai tîrziu, exercițiul fizic. Școala a inaugurat o sală de gimnastică, aflată în răspunderea unui sergent major, vînjos și chel, deloc simpatic, pe nume Wright. James a fost ales secretar al asociației de gimnastică și se ducea aproape zilnic la sală, unde exersa la bară fixă pînă ce izbutea să-l exaspereze și pe Wright : „Ajunge, Joyce !“, striga, într-un tîrziu, obosit de demonstrația elevului său, sergentul major. Pe James îl irita mai ales stridenta propagandă a „prietenilor exercițiilor fizice“ care susțineau că numai așa se poate obține „o sănătate desăvîrșită, trupească și sufletească“. Într-o zi, de pildă, a intrat în sala de gimnastică, adus de spate, trăgînd un picior și lăsînt să-i atîrne un braț : „Am venit să mă vindec“, i-a șoptit, cu voce răgușită, instructorului [47].

Nu numai tonul prezumțios al apelului lansat de „asociația de gimnastică“, ci însăși încercarea de a modifica părerile intime ale individului i se părea nepotrivită. De aceea, cu toate că era un admirator al mișcărilor de eliberare națională, nu a aderat niciodată la cele care i se păreau prea zgomotoase : extremiștii din „Liga gaelică“, de exemplu, foarte activi în mediul tineretului școlar, nu i-au cîștigat simpatia. Atitudinea lui se explică, probabil, și prin rezervele păstrate de el toată viața față de grupările politice care nu se împotriviseră sacrificării lui Parnell. E, însă, foarte adevărat că el nu va face o deosebire între programele diverselor mișcări naționale și că va rămîne indiferent și față de cele cu orientare clar democratică : singurul argument luat de el

în seamă era comportarea lor în cazul Parnell. I se părea că irlandezii nu au dreptul să uite „vechea rană" și că, dimpotrivă, sînt obligați să încerce să o tămăduiască. Parnell era, pentru el ca și pentru foarte mulți contemporani ai lui, întruchiparea plină de noblețe a idealurilor naționale și nu recunoștea nici o altă personalitate politică în stare să exprime aceleași aspirații. În ultimul an de colegiu, la 6 octombrie (ziua în care se comemora moartea eroului), Joyce a venit la școală purtînd pe guler o frunză de iederă — simbolul mișcării parnelliste. A fost nevoie de toată puterea de persuasiune a unui profesor ca James să fie convins să poarte „semnul răzvrătirii antiengleze" numai în afara incintei școlii.

Consecința cea mai importantă a spiritului de independență dobîndit atît de timpuriu de Joyce e, însă, refuzul de a se consacra vieții preoțești, așa cum ar fi dorit profesorii lui de la Belvedere. Mai ales că „insistențele lor deveniseră insuportabile"[48]. Pentru adolescentul de 16 ani, „preoția însemna întemnițare și întuneric al sufletului", iar el „se dedicase artei și vieții, indiferent dacă aceasta i-ar fi adus sau nu osînda"[49].

Spre sfîrșitul *Portretului artistului*, Stephen Dedalus, zărește într-una din ultimele zile de școală, o fată frumoasă suflecîndu-și rochia și intrînd în apă, undeva, pe țărmul mării. Frumusețea ei îl strălumineazā ca o revelație a adevărului și îi îndreptățește alegerea pe care o făcuse, aceea de a se fi consacrat „artei și vieții", chiar dacă „viața putea însemna tulburare și arta suferință". Episodul reflectă o întîmplare adevărată[50]; Joyce a interpretat-o ca pe un simbol al „perfecțiunii profane a omenirii", cum ar fi spus Yeats. Vreme îndelungată, amintirea fetei va rămîne, ca un semn îndepărtat al vieții ce se împotrivește destinului sumbru pe care i-l hotărîseră dascălii de la Belvedere.

Timpuria despărțire de catolicism pare să nu fi fost descoperită imediat de școală. Un coleg de școală din acea vreme își va aminti de încăpățînarea cu care Joyce se împotrivea încercărilor profesorilor de a-l supune disciplinei severe stabilite, prin tradiția școlilor catolice, și la Belvedere[51]. Clasa se bizuia pe el ori de cîte ori voia să-i irite pe călugări, comentînd problemele catehismului într-un chip cu desăvîrșire opus dogmei. Cu cîteva săp-

tămîni înainte de sfîrşitul anului şcolar, în mai 1898, el a pus în scenă o piesă în care a accentuat trăsăturile burleşti ale personajului central şi l-a transformat într-o caricatură a portretului rectorului, părintele William Henry [52].

Avea să se despartă de Belvedere fără prea multe regrete. Împreună cu trei prieteni ai săi a absentat de la examenul de catehism ; rectorul, furios, a hotărît ca rebelii să nu mai aibă drept să se prezinte la nici un examen şi numai după insistenţele profesorului de franceză — al cărui elev favorit era Joyce — a revenit, cu greu, asupra deciziei.

În vară va părăsi Colegiul Belvedere unde, vor observa biografii săi, învăţase bine engleza, latina, franceza şi italiana. Şi, în acelaşi timp, începuse să descopere lumea marilor îndoieli, necesitatea unui nonconformism care îl va îndepărta repede de catolicism. Nu îi era foarte clar încotro urma să se îndrepte ; dar ştia foarte bine care erau lucrurile la care trebuia să renunţe pentru totdeauna.

NOTE

1 Scrisoare către Frank Budgen (9.X.1932) ; citată de Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*. p. 29.

2 Allanah Harper, „A Magazine and Some People in Paris", în *Partisan Review*, iul.-aug. 1942, p. 315.

3 Aidan Higgins, „Aspect of James Joyce", în *The Fortnightly*, apr. 1951, p. 265.

4 Elliot Paul, „Farthest North", în *The Bookman*, mai 1932, p. 157.

5 George Antheil, *Bad Boy of Music*, Garden City, 1945, p. 146.

6 Margaret Anderson, *My Thirty Year's War : An Autobiography*, New York, 1930, p. 244.

7 Djuna Barnes, „James Joyce", în *Vanity Fair*, apr. 1922, p. 65.

8 Ford Madox Ford, *It Was the Nightingale*, Philadelphia, 1933, p. 203.

9 Malcolm Cowley, „The Religion of Art : Readings from the Lives of the Saints", în *New Republic*, 3 ian. 1934, pp. 218—20.

10 George Antheil, *op. cit.*, p. 151.

11 *Idem*, p. 155.

12 Robert McAlmon, *Being Geniuses Together: An Autobiography*, Londra, 1938, pp. 14—15.

13 Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 30.

14 *Idem*, p. 31.

15 Margaret Anderson, *op. cit.*, p. 248.

16 Marilyn French, *The Book as World : James Joyce's „Ulysses"*, Cambridge, Mass. 1976, p. 69.

17 Maria Jolas, „Joyce in 1939—1940", în *Mercure de France*, mai-aug. 1950, p. 48.

18 Stanislaus Joyce, „Early Memories of James Joyce", în *The Listener*, 26 mai 1949, p. 897.

19 Herbert Gorman, *op. cit.*, pp. 97—116.

20 Scrisoare din 20 mai 1906, citată de Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 32.

21 Scrisoare din 20 febr. 1915, citată *ibid.*

22 Vezi nota 20.

23 Alessandro Francini-Bruni, *Joyce spogliato in piazza*, Trieste. 1922, p. 30 ; citat în Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 33.

24 Djuna Barnes, *op. cit.*, p. 104.

25 Alfred Kerr. „Joyce en Angleterre", în *Les Nouvelles littéraires*, 11 ian. 1936, p. 6.

26 Stanislaus Joyce, „Early Memories...", p. 896.

27 D. S. Mirsky, „Joyce and Irish Literature", în *New Masses*, 3.IV. 1934, pp. 31—2.

28 Vezi Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 34.

29 Cf. *idem*, p. 35.

30 Cf. *ibid.*

31 Vezi *The New York Magazine*, numerele din 14 febr. (p. 53), 28 febr. (p. 6) și 7 martie 1954 (p. 6).

32 Oliver St. John Gogarty, „They Think They Know Joyce", în *The Saturday Review of Literature*, 18 martie 1950, p. 6.

33 Mary Colum, „A Little Knowledge of Joyce", în *The Saturday Review of Literature*, 29 apr. 1950, p. 8.

34 Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 38.

35 J.F. Byrne, *Silent Years: An Autobiography with Memoirs of James Joyce and Our Ireland*, New York, 1953.

36 Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 39.

37 Louis Gillet, *Claybook for James Joyce*, Londra și New York, 1958, p. 133.

38 Herbert Gorman, *op. cit.*, p. 45.

39 Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 47.

40 *Idem*, pp. 50—1.

41 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 106.

42 Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 51.

43 Admirația față de Thomas Hardy nu a rezistat prea mult. În orice caz, în 1928, cînd a fost invitat să colaboreze la numărul omagial publicat de *Revue nouvelle* de la Paris, s-a eschivat cu eleganță. Cred că reproducerea scrisorii trimise atunci redactorului revistei pariziene poate sugera o trăsătură a portretului lui Joyce asupra căreia nu s-a insistat de ajuns și care nu corespunde imaginii veșnicului contestatar acreditată de mulți biografi ai săi :

„Dragă domnule,

Sînt profund mișcat de invitația pe care mi-ați făcut-o cu privire la o eventuală colaborare la numărul dumneavoastră special dedicat memoriei lui Thomas Hardy. Mă tem din nefericire că îmi lipsește îndreptățirea necesară pentru a-mi exprima o opinie — care să aibă o valoare oarecare — asupra operei lui Hardy, ale cărui romane le-am citit acum atîția ani, încît prefer să nu-i număr. În ceea ce privește opera lui poetică, trebuie să vă mărturisesc că nu o cunosc defel. Ar fi, deci, o nemaivăzută cutezanță din partea mea să emit cea mai măruntă judecată despre figura venerabilă care tocmai a dispărut : e mult mai bine să las această grijă în seama criticilor din țara sa.

Dacă o anume diversitate de opinii ar putea exista asupra acestei opere (dacă ea există cu adevărat), pare dimpotrivă evident pentru toți că Hardy oferea în atitudinea sa de poet față de public un exemplu de probitate și de amor-propriu de care noi, ceilalți slujitori, avem întotdeauna nevoie, mai ales într-o epocă în care cititorul pare a se mulțumi din ce în ce mai puțin de sărmanul cuvînt scris și în care, drept consecință, scriitorul tinde să se ocupe din ce în ce mai mult de marile probleme care, dealtfel, se rezolvă prea bine fără ajutorul său.

JAMES JOYCE

Paris, 10 februarie 1928".

Scrisoarea a fost publicată în *Revue nouvelle*, nr. 38—9 (ian.-febr. 1928), p. 61. Vezi și James Joyce, *The Critical Writings*, p. 255.

44 James Joyce, *A Portrait...*, p. 436.

45 James Joyce, *Stephen Hero*, New York, 1925, p. 93 (manuscrisul e datat 1907—8).

46 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 102.

47 Richard Ellmann, *op. cit.*, pp. 55—6.

48 Stanislaus Joyce, „Open Letter to Dr. Oliver Gogarty", in *Interim*, IV (1954), nr. 1—2, p. 37.

49 Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 56.

50 *Ibid.*

51 Eugene Sheehy, *May It Please the Court*, Dublin, 1951, p. 8.

52 Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 57.

3

La University College programa școlară era mai liberală decît la Belvedere și profesorii nu erau atît de preocupați să dea educației un caracter religios. Prestigiul școlii nu mai era, evident, același ca în anii '80, cînd catedra de studii clasice era condusă de una dintre cele mai de seamă personalități ale poeziei britanice, Gerald Manley Hopkins ; profesorul de engleză, Thomas Arnold (fratele lui Matthew Arnold), era acum bătrîn și crizele mistice îl îndepărtaseră tot mai mult de cercetările filologice care, în urmă cu cîtăva vreme, îl impuseseră în lumea universitară irlandeză. La școala rivală, Trinity College, engleza era predată de Edward Dowden, shakespearologul cel mai proeminent al vremii, autor al unor monografii despre Southey și Shelley — repere constante ale studiilor privitoare la acești poeți — și bun prieten al lui Whitman.

Se pare, dealtminteri, că studenții de la University College trăiau complexul permanentei comparații cu cei de la Trinity ; acolo, școala era organizată după modelul celei de la Cambridge și profesorii se bucurau de un mare prestigiu nu numai în Irlanda, ci și în Anglia. Colegiul avea puțini studenți, marea majoritate protestanți, în vreme ce University College (noul nume a ceea ce fusese pînă de curînd Catholic University) purta încă semnul unei afilieri religioase precise și, în consecință, oricît de puțină însemnătate se acorda studiilor de dogmatică și de catehism, era limpede că libertatea profesorilor și a studenților era limitată. Mai mult decît atît : cei de la Trinity îi priveau de sus pe colegii lor de la University College, socotind că școala catolică a fost creată pentru „aborigenii săraci" și că, dacă ar fi fost cu adevărat înzestrați intelectualicește, nu ar fi avut nevoie de o asemenea citadelă care să-i apere.

Joyce nu pare să fi fost complexat de părerile colegilor săi de la Trinity ; dar nici să fi privit cu prea mult respect școala la care învăța. Era mai curînd plictisit și îl interesa mult mai mult biblioteca decît sala de cursuri. Orizontul lui de cunoștințe era neobișnuit de larg pentru studenții de vîrsta lui. Lucru pe care decanul, Joseph Darlington, un foarte distins specialist în literatură engleză modernă, l-a remarcat de îndată. Succesorul lui Arnold și al lui Darlington la catedra de literatură engleză, George O'Neill, era un partizan — rigid și lipsit de imaginație — al teoriei potrivit căreia autorul operei shakespeariene e Bacon ; în *Ulise*, Stephen va comenta ironic ideile profesorului de la University College.

Un profesor pe care James l-a îndrăgit a fost Charles Ghezzi, un italian venit în Dublin după ce stătuse mulți ani în India. Scriitorii a căror operă el i-a revelat-o lui Joyce au fost Dante și D'Annunzio ; tînărului de 17—18 ani nu i se părea ciudat că aceste nume pot fi alăturate. Cursul de italiană era frecventat numai de doi studenți, Joyce și prietenul său, Eugene Sheehy ; discuțiile între profesor și Joyce erau foarte înflăcărate (celălalt student le asculta fără să intervină). James contesta valabilitatea oricăror comparații între Dante și Milton, socotind că poetul englez e doar o palidă umbră a creatorului *Divinei Comedii ;* pe atunci, o asemenea afirmație părea, oriunde în Insulele Britanice, o blasfemie. Dealtminteri, și mai tîrziu, cînd fostul student de la University College își va susține părerea în public, va fi atacat de mai mulți scriitori care îl vor declara „lipsit de patriotism" : doar Yeats, Pound și Eliot vor avea o părere asemănătoare.

Pe D'Annunzio îl considera a fi „autorul celui mai important roman de la Flaubert încoace : *Focul*" [1]. Îl fascina forța cu care scriitorul italian „transforma evenimentele unei vieți de iconoclast în substanță narativă a cărților lui", „eliminînd acțiunea și făcînd din roman un lung poem în proză" [2]. Probabil că îl atrăgea și felul în care D'Annunzio alătura adjectivele cele mai neașteptate în descripții ce păstrau o atmosferă gongorică, o grandilocvență nu lipsită de farmec. Ghezzi izbutise să-i deschidă gustul pentru literatura medievală italiană : îl citea pe Cavalcanti, îi cunoștea bine pe poeții școlii siciliene, pe trubadurii toscani. Profesorul lui Joyce nu putea uita că Giordano Bruno „a fost un eretic", dar

elevul său nu ierta justiției catolice osîndirea și uciderea filosofului. Teoria lui Bruno privind „suprema unitate a lumii“ i se va părea întotdeauna „o formulare exactă a unui adevăr profund“ [3]. Credea că viziunea „contrariilor“ exprima „însăşi esenţa ontologică a lumii“ : „poate că — avea să spună mai tîrziu — cărţile mele au venit pe lume ca să împace principiile opoziţiei lui Bruno din Nola“ [4]. După obiceiul lui, va consemna impresiile tinereţii în proiecţii onomastice ce vor fi întîlnite pînă tîrziu în paginile cărţilor sale : în *Priveghiul lui Finnegan*, doi liberali din Dublin, în rafturile cărora se găsește „întreaga înțelepciune a lumii“, se vor numi Browne și Nolan.

Dar cea mai semnificativă întîlnire cu vechea cultură italiană a fost aceea cu doctrina lui Toma din Aquino. „Cel mai direct contact al lui Joyce cu tomismul s-a produs în anii de școală“ [5]. Dintre toate influențele recepționate în tinerețe, estetica tomistă a provocat cele mai multe discuţii ale comentatorilor. Era firesc să fie așa, de vreme ce teoriile sale literare au fost privite cu mai multă atenţie decît creaţia lui literară din acea perioadă. Interes explicabil și prin funcția esențială pe care speculaţiile estetice ale personajului o au în cea mai importantă scriere de început a lui Joyce, *Portretul artistului în tinerețe*. Există, însă, pericolul ca ideile lui Stephen să fie identificate cu acelea ale lui Joyce din anii maturităţii. Încă de prin 1907—8, el începuse să-şi revadă textul lui *Stephen-Eroul* (conceput cu doi sau trei ani mai înainte) și raporturile acestui proiect cu ceea ce va deveni *Portretul* publicat în 1914 vor fi, din acest punct de vedere, îndeajuns de echivoce. Cu atît mai puţin vor putea fi recunoscute concepţiile tînărului de 20 de ani în operele de mai tîrziu. În chip foarte semnificativ, tocmai noţiunea de *epifanie*, neîndoielnic cea mai importantă din perioada scrierilor lui timpurii, prezentă în *Stephen-Eroul*, va fi omisă în *Portret* (probabil, s-a sugerat [6], pentru a nu fi ţinta ironiei pe care o meritau, în ansamblul lor, teoriile ambiţioase ale eroului acestui roman).

Tentaţia de a interpreta întreaga operă a lui Joyce în termenii concepţiilor sale din eseurile compuse în tinereţe e foarte puternică, dar o încercare de interpretare lucidă trebuie să i se împotrivească din răsputeri. În cazul contactului său cu tomismul, e de ajuns, cred, să

se constate că ecourile acestui eveniment sînt mai cuprinzătoare în scrierile literare decît în eseurile și în însemnările din carnetele datate în anii șederii sale la Paris, în jurul lui 1903. De fapt, relațiile sale cu viziunea scolastică se întrevăd, eventual, în aria problemelor stilului, mai curînd decît în aceea a ideilor filosofice.

Un fragment de dialog din *Portret* reia, aproape identic, o notație din carnetele pariziene :

„— Dacă un om, izbind furios într-un trunchi de lemn [...] produce acolo imaginea unei vaci, este acea imagine o lucrare de artă ? Dacă nu, de ce asta ?

— Asta-i, drăguță — zise Lynch. Are autentica duhoare scolastică“ [7].

Textul din carnetul de însemnări :

„*Întrebare :* Dacă un om, izbind furios într-un trunchi de lemn produce acolo imaginea unei vaci, să zicem, a produs o lucrare de artă ?

Răspuns : Imaginea unei vaci produsă de un om izbind furios într-un trunchi de lemn e o dispunere umană a materiei sensibile, dar nu e o dispunere umană a materiei sensibile cu un scop estetic. Prin urmare, nu e o operă de artă“ [8].

Oricît de serioasă ar fi fost discuția din 1903, ea se transformă, în *Portret*, într-un mijloc ironic de caracterizare a scolasticismului lipsit de umor al lui Stephen.

E foarte probabil că Joyce nu l-a cunoscut pe Toma din Aquino numai prin intermediul lui Ghezzi : William T. Noon semnalează un articol al cardinalului Mercier, fruntaș al mișcării neotomiste de la Louvain, publicat în 1895 în controversata *Revue néo-scolastique*, articol pe care Joyce l-a citit, probabil [9]. Definiția citată din articolul eruditului prelat belgian se va regăsi, în forme modificate în mod neesențial, în notațiile tînărului irlandez : „Arta e mijlocul de a realiza și de a exprima frumosul sau, mai explicit, arta are drept scop încarnarea într-o formă sensibilă frumoasă a frumuseții ideale și de a procura altuia, odată cu contemplația, bucuria pură“ [10].

Oricum, estetica tomistă nu își găsise locul în programa școlilor catolice irlandeze și însăși preocuparea lui Joyce — consecventă, de vreme ce se va regăsi pînă în operele sale de maturitate — adaugă un amănunt semnificativ concluziilor care îl defineau pe studentul de la University College ca pe un spirit independent,

potrivnic sistemului rigid de educaţie, limitelor impuse de programa oficială.

Dintre colegii de şcoală, unul dintre cei la care a ţinut mult a fost Thomas Kettle, un înfocat naţionalist irlandez. Prietenia dintre cei doi a putut să pară ciudată, atîta vreme cît lui Joyce i se reproşa, încă de pe atunci, că nu s-a alăturat cu destulă convingere cauzei naţionale. Ceea ce lui i se părea, fireşte, neadevărat, pentru că socotea că dragostea faţă de Irlanda însemna, mai presus de orice, dragostea faţă de amintirea „martirului Parnell" şi, din această perspectivă, „el era mai patriot decît oricare dintre colegii lui" [11]. Dar Kettle credea că, „dacă Irlanda vrea să devină o nouă Irlandă, ea trebuie să devină mai întîi europeană" [12]. Lucru cu care Joyce era întru totul de acord.

La aceasta s-a adăugat, încă de prin 1898, o criză religioasă care îl făcea să se opună dogmei catolice şi să creadă necesară întoarcerea la un creştinism primitiv, „mai vechi decît sfîntul Petru şi decît papa". Nu împărtăşea ateismul agresiv al fratelui său, Stanislaus, şi „luptei îi prefera dispreţul" [13]. Dar pentru colegii săi — care mai curînd intuiau sensul atitudinii lui James, decît să-şi dea exact seama ce se petrece cu el asta însemna un lucru la fel de grav ca şi acela de a se împotrivi propriei patrii, de vreme ce catolicismul devenise o formă a opoziţiei antiengleze.

Religia devenise pentru el „un sistem de metafore" : singura religie adevărată nu putea fi decît arta. Conflictul avea să izbucnească mai devreme decît credea Joyce însuşi. La 8 mai 1899 a avut loc premiera dramei *Contesa Cathleen* a lui Yeats. Unele zvonuri privind ideile cuprinse în piesă începuseră să circule cu cîteva săptămîni mai înainte : unii dintre cei care finanţaseră reprezentaţiile piesei şi-au retras sprijinul, pentru că unul dintre atotputernicii prelaţi catolici, cardinalul Logue (care, s-a dovedit, nu citise textul), a declarat-o eretică şi i-a făcut să se teamă de răzbunarea bisericii.

Joyce îl admira pe Yeats şi îl socotea drept cel mai de seamă scriitor contemporan al Irlandei. În seara premierei se afla la galerie, urmărind jocul unora dintre cei mai străluciţi reprezentanţi ai „renaşterii teatrale" irlandeze, Florence Farr şi May Whitty. Un grup numeros de studenţi însoţea cu strigăte de dezaprobare şi cu

huiduieli pasajele care li se păreau a fi „antiirlandeze". Cînd cortina a căzut după ultimul act, își amintește un martor ocular, „o furtună de huiduieli și de fluierături a izbucnit în jurul nostru, al celor cîțiva entuziaști care încercam să ne exprimăm aprecierea față de acest magnific spectacol : Joyce bătea din răsputeri din palme" [14].

Nici mai tîrziu el nu va retracta : piesa i se păruse „un adevărat miracol de poezie", o dovadă de „inteligență și de autentică dragoste față de Irlanda" ; nu îl supărase „abaterea de la dogma catolică", pentru că înțelesese că „aici, creștinismul avea un sens simbolic și nu doctrinar" ; în ceea ce privește portretele țăranilor irlandezi, „nu obiecta față de înfățișarea lor ca niște ființe ignorante și superstițioase, fiindcă așa erau cu adevărat" și, dacă e vorba de iubire, atunci trebuie să se recunoască acest adevăr, întreaga salvare a țării trebuind să înceapă cu emanciparea lor [15].

Dar prietenii săi nu au avut aceeași părere. Cei mai luminați dintre ei nu au prețuit valoarea literară a piesei, admirabilul spectacol (care îl impresionase atît de mult pe Joyce, încît credea că jertfa contesei — o sinteză între Faust și Lucifer — e menită să salveze întreaga speță umană și, ca urmare, însuși destinul său propriu nu poate să nu fie înrîurit de destinul eroinei lui Yeats). Imediat după terminarea spectacolului, Francis Skeffington, pe care Joyce îl socotea cel mai strălucit student de la University College, a redactat o scrisoare de protest ce avea să fie trimisă redacției unui ziar și să facă, astfel, publică indignarea studenților naționaliști din Dublin.

A doua zi, scrisoarea era pusă pe o masă la intrarea în școală : studenții erau îndemnați s-o semneze. Joyce a refuzat. I se părea — avea s-o spună mai tîrziu — că asistă la osîndirea liberei cugetări în numele dogmatismului intolerant, „ca într-o piesă a lui Ibsen" [16]. Refuzul său de a participa la „o asemenea acțiune care demonstra o teribilă îngustime de spirit" nu i-a fost iertat curînd de prietenii lui ; mai cu seamă că, în discuțiile violente care au urmat publicării scrisorii în *The Freeman's Journal*, el a continuat să-și apere hotărîrea, spunînd că, „dacă Irlanda nu ar fi fost atît de înapoiată

față de restul Europei, ar fi trebuit să respecte libertatea artistului și să nu dea satisfacție cardinalului“ [17].

Urmarea a fost că Joyce și-a pierdut orice fel de respect pentru școala care patrona asemenea inițiative retrograde. La sfîrșitul anului universitar nu s-a mai străduit să obțină nici o distincție academică. Chiar și lucrările la engleză sînt, de această dată, scrise fără nici un fel de tragere de inimă ; unul dintre puținele eseuri în care se recunosc calitățile studentului atît de prețuit de profesori și de colegi e compus cu mult înaintea episodului amintit. Printr-o coincidență care face ca gestul său de la premiera piesei lui Yeats să fie și mai ușor de înțeles, eseul se intitulează *Forță* [18] și argumentează împotriva subjugării oamenilor prin tiranie. Puterea tiranilor e zadarnică : mintea omenească o înfrînge, tot astfel cum corăbierii încercați nu se lasă doborîți de furtuni. Dar, adaugă el, în literatură, imaginația lăsată în voia ei — așa cum se întîmplă în poezia lui Shelley — nu poate duce decît la o imagine vagă a lumii : lucru de care are nevoie cuvîntul scris e disciplina, „o subjugare prin propriile legi“. Sursa ideilor studentului de 16 ani era, mai mult ca sigur, Ruskin (dealtfel, peste puțină vreme, în ianuarie 1900, la moartea autorului *Pietrelor Veneției,* James va scrie cîteva rînduri omagiale pe care le va intitula *Cununa de măslin* [19]). Ura împotriva violenței și a despotismului va rămîne una dintre trăsăturile esențiale ale portretului moral al lui Joyce ; și prorocirea că „va veni o zi în care omul nu va mai asculta decît de bunătate“ cu care se încheie eseul său din toamna lui 1898 va fi întotdeauna o credință intimă a sa.

John Joyce, căruia îi plăcea atît de mult să treacă drept un răzvrătit, un discipol al învățăturilor ce predicau libertatea, nu a apreciat prea mult atitudinea celui mai mare dintre fiii săi. Familia ajunsese într-o stare foarte proastă : polițele și notele de plată ale băcanului, ale proprietarului casei, ale negustorului de lemne de foc erau neachitate de multă vreme. John încercase să mai salveze cîte ceva, dar nu printr-o muncă oarecare (aici, spiritul său de independență era păstrat ca un orgoliu plin de inconștiență), ci participînd la concursuri cu premii organizate de redactorii paginilor rebusistice ale ziarelor. Nu se dovedea prea abil și simțea lipsa dis-

tincţiilor obţinute pînă atunci de fiul lui. A avut cîteva înfruntări cu James, îndemnîndu-l să se apuce de o meserie rentabilă (ziaristică, avocatură, medicină), pentru că „sarcina întreţinerii casei" îi revenea de drept, de vreme ce „tatăl lui îşi făcuse pînă atunci datoria".

La începutul anului universitar următor, Joyce a propus „Societăţii Literare şi Istorice" să citească un eseu cu titlul *Dramă şi viaţă* ; nu încape îndoială, el era încă sub impresia întîmplărilor din mai şi a însufleţitelor discuţii care le-au urmat. Pînă atunci, participarea sa la dezbaterile Societăţii nu atrăseseră prea mult atenţia colegilor săi. Rectorul colegiului, părintele Delany, a citit textul, i-a recomandat autorului cîteva modificări pe care acesta le-a refuzat cu încăpăţînare. Eseul a fost citit la 20 ianuarie 1900. Mai mulţi studenţi au criticat zgomotos textul, iar cel care conducea dezbaterile şi-a declarat, în concluzii, dezacordul faţă de ideile eseului.

Erau, desigur, destule amănunte care îi puteau şoca pe studenţii unei şcoli în care tradiţiile clasice erau atît de respectate. Joyce contesta capacitatea tragediei antice de a mai comunica în vreun fel sensibilitatea omului modern şi pleda pentru o artă în care raporturile cu viaţa, adică, se înţelege, cu problemele existenţei contemporane, să constituie însăşi substanţa ei dramatică. „Cu toate că relaţiile dintre dramă şi viaţă sînt — şi trebuie să fie de o importanţă vitală, în istoria dramei ele nu par a fi fost consecvent luate în seamă" [20]. Eseul se încheia cu un citat din *Stîlpii societăţii* a lui Ibsen ; explicaţie suficientă a reacţiei nefavorabile a unor tineri educaţi în ideea că dramaturgul norvegian reprezintă o primejdie ce pîndeşte modalitatea tradiţională.

Se pare că atacurile împotriva lui Ibsen nu erau sprijinite de lectura operei sale ; cei care i-au reproşat lui Joyce că îl laudă pe acest „duşman al instituţiilor sociale" nu îl citiseră [21]. Replica lui Joyce la învinuirile colegilor (şi ale rectorului însuşi care voia să-i interzică prezentarea eseului în şedinţa Societăţii) i-a dezarmat pe adversari : nu era nevoie să se releve valorile morale, de vreme ce Toma din Aquino însuşi spusese că lucrurile frumoase sînt cele care ne plac.

Tînărul admirator al lui Ibsen a socotit necesară o intervenţie mai energică în sprijinul dramaturgului nor-

vegian. I-a scris redactorului unei reviste londoneze foarte respectate, *Fortnightly Review,* propunîndu-i o analiză generală a operei ibseniene. Cum era și firesc, redactorul nu a întîmpinat cu entuziasm o asemenea propunere ambițioasă (o traducere englezească integrală a teatrului lui Ibsen nu fusese publicată, așa încît cititorilor le era imposibil să urmărească referirile exegetului care folosea o ediție franceză). Joyce a fost convins să se rezume la o prezentare a uneia dintre dramele recente ale lui Ibsen : *Cînd ne vom scula din morți.*

Eseul a fost publicat în numărul din 1 aprilie 1900 și toți colegii tînărului autor au fost uimiți de succesul adversarului lor. Uimirea a fost și mai mare cînd au aflat că el a primit un onorariu de 12 guinee, o sumă importantă pentru vremea aceea. De acum înainte, Joyce va fi respectat („ceea ce — adaugă cu dreptate un comentator — nu înseamnă și că va fi iubit“ [22]) : el era singurul student al lui University College care fusese publicat de *Fortnightly Review ;* mulți au încercat să-l imite, trimițînd articole revistei londoneze, dar nici unul nu a avut succes.

Dar adevăratul triumf al lui Joyce abia avea să vină : la mijlocul lui aprilie el va primi — prin intermediul lui William Archer, traducătorul pieselor lui Ibsen — un mesaj de la maestrul norvegian. „Am citit, sau mai degrabă am silabisit — scria Ibsen — o recenzie a domnului James Joyce publicată în *Fortnightly Review,* recenzie foarte binevoitoare și pentru care aș fi vrut foarte mult să-i mulțumesc autorului, dacă i-aș fi cunoscut îndeajuns limba“.

Joyce a simțit că „a intrat în lumea literară sub cele mai binecuvîntate auspicii“. I-a răspuns de îndată lui Archer :

„Stimate domn,

Vreau să vă mulțumesc pentru amabilitatea de a-mi fi scris. Sînt un tînăr irlandez de 18 ani și voi păstra întreaga viață în inimă cuvintele lui Ibsen“ [23].

De aici a început o corespondență între Joyce și Archer care avea să dureze mai bine de trei ani. Tînărul irlandez îl va prețui îndeajuns pe maivîrstnicul său prieten pentru a-i trimite versurile și o primă compoziție

dramatică, rugîndu-l să-i transmită părerile sale sincere. Fapt cu adevărat neobișnuit în biografia lui Joyce care accepta atît de greu opiniile altora. Archer a fost acela care l-a îndemnat să studieze norvegiana ; progresele lui Joyce au fost atît de rapide, încît în martie 1901 a putut să-i scrie lui Ibsen, exprimîndu-și regretul că articolul lui din *Fortnightly Review* fusese „lipsit de maturitate și scris în grabă“ [24]. Modestie înșelătoare, pentru că scuza lui Joyce voia să insinueze, în contextul întregii scrisori, că, de acum înainte, își propunea să scrie lucruri mai profunde decît acelea care îl impresionaseră pe maestrul său.

În ultimul deceniu al secolului trecut, în presa engleză fuseseră publicate multe articole referitoare la opera lui Ibsen (cu toate că revistele conservatoare — cum era *Atheneum* — continuau să îl privească fără nici un fel de simpatie pe scriitorul norvegian). Rezervele erau formulate nu numai de conservatorii care îl socoteau un radical, ci și de reprezentanții avangardei, de pildă de Yeats pentru care Ibsen era „mic-burghez“ și „demodat“. Joyce se apropia de părerile lui Shaw, a cărui *Chintesență a ibsenismului* din 1891 o citise și o aproba fără rezerve, crezînd și el că dramaturgia ibseniană marchează un moment crucial în modernizarea concepțiilor literare.

Întîlnirea cu opera lui Ibsen a însemnat pentru Joyce deschiderea unui orizont, nebănuit de el pînă atunci, spre cultura europeană. Lista cărților din biblioteca sa, cumpărate — așa cum dovedește data scrisă de el pe coperta interioară — în 1900 și 1901 [25], deci după primirea scrisorii transmise prin Archer, e elocventă : piese ale lui Hauptmann, *Constructorul Solness* a lui Ibsen (în norvegiană), *Poeții blestemați* a lui Verlaine, apoi cîteva volume ale lui Huysmans, Tolstoi *(Roadele învățăturii)*, D'Annunzio (pe care, e drept, Ghezzi i-l revelase mai devreme), traduceri italienești din Sudermann și Björnson. Interesul față de italieni e demonstrat de prezența lui Castiglione, a lui Fogazzaro, a lui Ferdinando Paolieri ; se spunea că e cel mai bun cunoscător al lui Dante din întregul Dublin.

Pe Flaubert din *Ispitirea sfîntului Anton* îl prefera celui din *Doamna Bovary* ; după un moment de entuziasm pentru proza lui Huysmans, a început să fie mai

rezervat — mai cu seamă față de cărțile lui mai recente în care era „din ce în ce mai lipsit de rigoarea formei și, în mod evident, mai cabotin“ [26]. Balzac e „o mare inteligență“ [27], dar nu credea că proza lui mai e citită de cineva. Simboliștii francezi îl atrăgeau cu osebire (deși traducerile versurilor lor nu sînt foarte convingătoare [28]), dar Baudelaire i se părea a fi „numai literatură în versuri [29], în vreme ce Verlaine e așezat alături de Shakespeare, poemele sale părînd „la fel de libere, de vii, de îndepărtate de orice țel conștient, ca și ploaia care cade într-o grădină sau ca luminile înserării“, dar se revelează a fi glasul ritmic al unei emoții care altminteri ar fi incomunicabilă“ [30].

„Europenizarea“ despre care vorbesc comentatorii perioadei ulterioare lui 1900 nu înseamnă despărțirea de literatura irlandeză și, cu atît mai puțin, de aceea britanică în ansamblul ei. Joyce nu va renunța niciodată la părerile pe care le susținuse într-un eseu scris în anul universitar 1898—9, *Studiul limbilor* [31] *:* marii scriitori englezi sînt modele ce merită să fie imitate. De-a lungul anilor, Shakespeare, Blake, Coleridge, Swift, Defoe, Whitman, Sheridan, Meredith, Shaw, Crabbe, Ruskin vor apărea în paginile eseurilor sale ca puncte de referință ale unui continuu efort de a descoperi idei noi și valori cu adevărat expresive ale limbii literare. Scriitorii irlandezi nu i se păreau la fel de interesanți : aspirația lor de a crea o literatură modernă nu era, după părerea lui, întemeiată pe o tradiție îndeajuns de solidă și patima cu care ei respingeau limba engleză, încercînd să modeleze un limbaj artificial, despărțind expresia vorbită de cea literară, nu îl atrăgea. Îl admira pe Yeats, tocmai pentru că ideile lui „irlandeze“ găseau o formă pe care o înțelegea toată lumea.

Era, însă, convins că o cercetare atentă a literaturii mai vechi a Irlandei ar putea scoate la iveală o creație necunoscută îndeajuns și care ar desena un contur clar al personalității unui popor. Acesta e sensul eseului său despre James Clarence Mangan [32], citit la ședința din 15 februarie 1902 a Societății Literare și Istorice de la University College. Nu încape discuție, pretențiile tînărului Joyce de a-l fi „descoperit“ pe acest „Poe irlandez“ nu sînt fondate : Yeats (și nu numai el) îl citise pe Mangan și vorbise despre el cu admirație, iar în deceniul care

precedase compunerea eseului din 1902 fuseseră publicate mai multe ediţii ale operei nefericitului poet. Dar e semnificativă stăruinţa cu care Joyce caută să stabilească trăsăturile esenţiale ale literaturii (şi, mai ales, ale literaturii noi), pornind de la creaţia unui poet irlandez aproape obscur, dar pe care — aşa cum se poate vedea lesne — îl preţuia mult. Poezia „vorbeşte despre ceea ce pare fantastic şi ireal celor care şi-au pierdut intuiţiile simple, mijloace de cunoaştere a realităţii ; ea se află în luptă cu propria epocă, nu face nici o referire la istorie (care e povestită de fiicele amintirii), dar adună fiecare clipă mai scurtă decît o pulsaţie a inimii, clipele în care se nasc intuiţiile, egale în valoare cu istoria a şase mii de ani. Nu încape îndoială că numai scriitorii care insistă asupra succesiunii epocilor, a istoriei sau asupra negării realităţii — pentru că acestea sînt două nume pentru acelaşi lucru — sînt cei care înşeală întreaga lume. În această privinţă, Mangan e un exemplu de altă natură : istoria îl cuprinde atît de strîns, încît nici în clipele cele mai înverşunate nu se desprinde de ea"[33].

Eseul e scris pe un ton întrucîtva bombastic ; dar Joyce nu şi-l va renega ca pe o naivă scriere de tinereţe. În *Stephen-Eroul* el va parafraza teoria estetică dezvoltată aici ; omiţînd, însă, orice menţiune a numelui lui Mangan şi dîndu-i titlul *Dramă şi viaţă*, va crea — pare-se deliberat — o confuzie cu eseul citit de el cu doi ani mai devreme în faţa aceleiaşi societăţi. Concepţia sa privind raporturile dintre literatură, contemporaneitate şi istorie va rămîne, în liniile ei generale, neschimbată pînă în operele sale de maturitate. Eseul din 1902 e un exemplu al modului în care Joyce folosea adesea tema analizelor critice ca pe un pretext pentru proiectarea unor probleme cu mult mai ample decît acelea care limitează creaţia scriitorului discutat.

Joyce era conştient că mişcarea de renaştere literară a Irlandei era primejduită de exclusivism şovin. Recenzia publicată sub titlul *Un poet irlandez*[34] în ziarul *Daily Express* din Dublin la 11 decembrie 1902 reflectă această aversiune faţă de îngustimea de spirit a intelectualilor naţionalişti. William Rooney — tipărirea versurilor lui la timp scurt după moartea lui prematură, la 28 de ani, prilejuise intervenţia lui Joyce — fusese un reprezentant al acestei tendinţe de negare a oricăror valori ce nu provin din cultura irlandeză. „Un om care scrie o carte nu

poate fi scuzat de bunele lui intenţii sau de purtarea lui morală ; el intră într-un teritoriu unde problema supremă e aceea a cuvîntului scris şi acest lucru trebuie privit cu toată seriozitatea, pentru că imperiul literaturii e asaltat cu înverşunare de cei prea entuziaşti..." [35].

Valoarea artistică era privită, încă din vremea acelei polemici cu naţionaliştii irlandezi (cu care, aflăm de la Stanislaus Joyce, era de acord în privinţa scopului politic urmărit de ei, acela al independenţei „Insulei Verzi"), drept justificare supremă a operei literare : Rooney rămînea un poet minor, în pofida generoasei cauze apărate de poezia lui.

Departe de a fi indiferent faţă de problemele actualităţii irlandeze, Joyce participa la dezbaterea lor — fără, însă, să împărtăşească patosul colegilor săi de generaţie, al acelor „scriitori irlandezi lacrimogeni" despre care va vorbi cu ironie în *Ulise*. Credea că adevăratul eroism, eroismul necesar al Irlandei, stătea în puterea de a se integra în istoria contemporană a întregii Europe. Îl va indigna mai ales apostazia unora dintre poeţii generaţiei lui care au renunţat la versurile clare ale unei viziuni născute din întîlnirea tradiţiei naţionale şi a poeziei europene moderne şi s-au îndreptat spre o lume însingurată, „luminată straniu de vedeniile teozofice" [36]. Cînd, în *Ulise*, Stephen va face un portret sarcastic al lui George Russell, motivele vor trebui căutate într-o împrejurare mai veche : renegarea propriei colaborări la o antologie cuprinzînd versuri ale generaţiei tinere irlandeze de la începutul secolului (renegare rostită de poet în numele unui misticism agresiv).

Însingurarea lui Joyce era de cu totul altă natură : el nu putea subscrie la ideile unui naţionalism care lua formele livreşti, lipsite de orice substanţă vie, ale unei culturi dispărute de mult, modelată cîndva de o limbă pe care nu o mai vorbea nimeni în Irlanda. Chiar dacă ar fi izbutit să învie vechea gaelică, intelectualii naţionalişti nu ar fi putut afirma deplina personalitate a civilizaţiei ţării lor, ci ar fi adîncit şi mai mult prăpastia care o separa de restul lumii. Întoarcerea la poezia barzilor era imposibilă ; dovada cea mai convingătoare a fost slabul ecou popular pe care l-a avut literatura „Renaşterii irlandeze". Nici un argument nu e, probabil, mai convingător decît acela menţionat de istoriile literare ale Irlandei din primele decenii ale acestui secol : cînd

și-a scris poemele militante din 1916, îndemnuri la luptă pentru independență, Yeats a recurs tot la limba engleză pe care o înțelegeau toți irlandezii și s-a despărțit de forma ezoterică, obscură, creată în tinerețe, în elanul naționalist imprimat de Liga Gaelică.

Joyce intuise acest deznodămînt, cînd ceruse o apropiere de cultura europeană, pentru a participa cu mai multe șanse de izbîndă la cauza irlandeză.

NOTE

1 James Joyce, *Critical Writings*, p. 71.

2 Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 60.

3 Joseph Prescott, „Notes on Joyce's *Ulysses*", în *Modern Language Quarterly*, XIII (1952), p. 157.

4 *Idem*. p. 160.

5 William T. Noon, *Joyce and Aquinas*, New Haven and London, 1963, p. 1.

6 Vezi A. Walton Litz, *James Joyce*, New York, 1972, p. 41.

7 James Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 331, traducere de Frida Papadache.

8 James Joyce, *The Critical Writings*, p. 146.

9 William T. Noon, *op. cit.*, p. 20.

10 Cf. *ibid.*

11 Hugh Kenner, *Dublin's Joyce*, Bloomington, 1956, p. 71.

12 Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 64.

13 *Idem*, p. 68.

14 Seumas O'Sullivan, *The Rose and the Bottle*, Dublin, 1946, p. 119—20 ; citat de Ellmann, *op. cit.*, p. 69.

15 Vezi Hugh Kenner, *op. cit.*, pp. 73—6.

16 Eugene Sheehy, *op. cit.*, p. 36.

17 *Idem*, p. 38.

18 Vezi James Joyce, *Critical Writings*, pp. 17—24.

19 Vezi Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 104.

20 James Joyce, *Critical Writings*, p. 39.

21 Eugene Sheehy, *op. cit.*, p. 30.

22 Kevin Sullivan, *Joyce among the Jesuits*, New York, 1958, p. 48.

23 Scrisorile lui Ibsen și ale lui Joyce sînt păstrate la British Museum ; cea semnată de Archer, în colecția Slocum a

Universităţii Yale. Ele au fost publicate de majoritatea biografilor lui Joyce.

24 Cf. Ellsworth Mason şi Richard Ellmann, nota introductivă la James Joyce, *Ibsen's New Drama*, în *Critical Writings*, p. 47.

25 O asemenea listă, în Ellmann, *op. cit.*, pp. 78—80.

26 *A French Religious Novel* (recenzie la romanul *The House of Sin* de Marcelle Tinayre, publicată la 1 oct. 1903 în ziarul *The Daily Express* din Dublin); în James Joyce, *Critical Writings*, p. 123.

27 James Joyce, *Critical Writings*, p. 101.

28 Se citează şi o traducere din Verlaine, datată tot în jurul lui 1900 :

„A voice that sings
Like viol strings
Through the wane
Of the pale year
Lulleth me here
With its strain.

My soul is faint
At the bell's plaint
Ringing deep ;
I think upon
A day bygone
And I weep.

Away ! Away !
I must obey
This drear wind,
Like a dead leaf
In aimless grief
Drifting blind"

(HERBERT GORMAN, op. cit., p. 59)

29 James Joyce, *Critical Writings*, p. 75.

30 *Ibid.*

31 Vezi *idem*, pp. 25—30.

32 *Idem*, pp. 73—83.

33 *Idem*, p. 81.

34 *Idem*, pp. 84—7.

35 *Idem*, p. 85.

36 Cf. William T. Noon, *op. cit.*, p. 37.

EPIFANII

Prima călătorie dincolo de Marea Irlandei a avut mai curînd aerul unei comedii. Cu banii primiţi pentru recenzia la piesa lui Ibsen, Joyce s-a hotărît să plece la Londra : l-a invitat şi pe tatăl său şi bătrînul a primit, fericit şi mîndru de succesele băiatului. Pe drum, John nu a scăpat prilejul să facă remarci sarcastice despre războiul cu burii care i-au înfuriat pe demnii englezi aflaţi pe vapor. Au închiriat o cameră ieftină într-o casă pe a cărei proprietăreasă, o bătrînă fără un ochi, John a poreclit-o „Cyclopia" : James va ţine minte numele, convins că va avea nevoie de el.

Serile şi le-au petrecut la teatre şi la spectacole de music-hall. Au văzut-o pe Eleonora Duse şi James — aspirînd, probabil, aşa cum insinuează răutăcios comentatorii [1], să-i ia locul lui D'Annunzio care se bucurase de graţiile ei — i-a trimis un poem encomiastic, dar marea actriţă nu a părut să fie cucerită de talentul literar al tînărului ei admirator. Însoţit de John (şi, pesemne, îndemnat de el), l-a vizitat pe editorul unei reviste, întrebîndu-l dacă ar exista posibilitatea unei slujbe în redacţia sa. Refuzul nu l-a dezamăgit prea mult. A mers şi la Courtney, editorul lui *Fortnightly Review* şi a fost flatat de uimirea sinceră a acestuia cînd a descoperit cît de tînăr era colaboratorul său. I-a scris lui Archer, rugîndu-l să-i acorde o întrevedere, dar răspunsul traducătorului lui Ibsen a fost foarte rece ; James i-a adus aminte de corespondenţa lui cu Ibsen şi Archer, simţindu-se obligat să-şi ceară într-un fel scuze pentru lipsa lui de memorie, l-a invitat la dejun, la un club aristocratic (Joyce nu va uita prînzul la care fusese servită friptură de raţă sălbatică).

James Joyce şi tatăl său s-au întors la Dublin, într-o dispoziţie sufletească admirabilă şi fără bani. James era

convins, așa cum i-a spus fratelui său, că „nu poezia, ci music-hall-ul e adevărata critică a vieții“ [2]. Declarație ce nu trebuie luată neapărat în serios : paradoxul era o artă pe care o cultiva cu grijă și ironizarea valorilor acceptate, descoperirea altora, în formule considerate în general vulgare sau de prost gust, nu reflectă neapărat o convingere adevărată.

Curînd după întoarcerea de la Londra, în vara lui 1900, James a plecat, împreună cu alți frați ai săi, să-și ajute tatăl la verificarea listelor electorale din Mullingar, un orășel din centrul Irlandei, cu o atmosferă mult mai provincială decît aceea din Cork sau din Dublin, singurele orașe irlandeze cunoscute pînă atunci de el. Tînărul Joyce i-a iritat pe locuitorii tradiționalistului Mullingar, mustrîndu-i pentru atitudinea lor „necreștină“ față de englezi [3]. Aici a compus două „epifanii“ (gen care avea să-l preocupe multă vreme de acum înainte) ; în *Stephen-Eroul*, personajul principal va fi înfățișat plimbîndu-se pe străzile din Mullingar și contrariindu-i pe localnici cu remarcile lui necuviincioase, iar unele amănunte ale orașului vor fi transpuse în *Ulise*, unde Milly Bloom va lucra la atelierul fotografic al lui Phil Shaw, descoperit, de fapt, în scurta ședere la Mullingar.

Și tot în vreme ce se afla aici, s-a simțit îndemnat să scrie o piesă de teatru. A intitulat-o *O carieră strălucită* și, ca să-i sublinieze importanța pe care o avea pentru el această scriere, i-a adăugat o dedicație :

Propriului
meu suflet dedic
această operă, cea dintîi
cu adevărat vrednică
din viața mea [4].

E singura scriere pe care a dedicat-o cuiva.

Era „o dramă realistă, în patru acte, un amestec al ingredientelor împrumutate — sînt convins, fără să-și fi dat seama — din *Cînd ne vom scula din morți* și din *Casa de păpuși*“ [5]. Cea dintîi încercare de a-și materializa principiile, atît de violent combătute de colegii săi, din *Dramă și viață*. Scriitorul, afirmase el, nu trebuie să fie identificat de cititori în propria-i operă, ci să-și părăsească propriul eu și „să stea ca un mijlocitor al teribi-

lului adevăr, în fața chipului ascuns al lui Dumnezeu". În esență, teoria nu era nouă și, de la Stendhal încoace, impersonalitatea fusese declarată, în forme diverse, elementul fundamental, modelator al operei.

Drama trebuie să răspundă necesității de creație a omului : ea reprezintă forma imediată a creației, pentru că se exprimă într-un material care nu e altul decît cel al realității însăși, nici lemnul, nici piatra, nici pînza nefiind trebuitoare exprimării ei specifice. Drama și viața coexistă, pentru că „fiecare neam și-a făurit propriile mituri și din ele s-au născut primele creații dramatice". „Frumusețea e o însușire arbitrară care nu subsistă într-un strat mai profund decît forma". Obiectul artei e adevărul [6].

Vremea eposului eroic, a romantismului a trecut pentru totdeauna : vremea modernă e aceea a vieții reale. „Trebuie să acceptăm viața așa cum se înfățișează ochilor noștri, pe oameni așa cum îi întîlnim în realitate" [7].

„Libertatea critică" e un exercițiu al rațiunii confruntate cu realitatea : această obiectivitate a scriitorului va fi numită în *Stephen-Eroul* — „spirit clasic". Sensul cuvîntului „clasic" — ca și acela al cuvîntului „dramă" — e ambiguu în contextul în care e folosit de Joyce : trecerea de la realitate la opera literară se produce printr-o formulare „clasică" a semnificațiilor concrete, așa cum sînt concepute de individ ; adică printr-un efort constant al artistului de a rămîne credincios realității, eliminînd orice elemente străine. „Un stil clasic e silogismul însuși al artei, unicul proces legitim al transferului de la o lume la alta" [8].

Rezumată de Stanislaus, piesa din 1900 păstra evidente urme ale recentelor lecturi din Ibsen. „Un tînăr medic, Paul, își părăsește iubita, Angela, și se căsătorește cu o altă fată, vrînd să-și asigure o carieră strălucită. Renunță la avîntatele idealuri ale tinereții și devine un conformist. Cariera lui e un șir de succese : deși e încă tînăr, e ales primar al orașului (care nu e numit) unde e plasată acțiunea. Izbucnește o gravă epidemie de ciumă în port (în acel an se iviseră cîteva cazuri sporadice de ciumă la Glasgow) și orașul e cuprins de panică. Doctorul-primar ia măsurile energice impuse de situație și, în scurt timp, amenințarea epidemiei e înlăturată. De la izbucnirea ciumei pînă la sfîrșit, o femeie a organizat

asistenţa celor atinşi de boală şi, după o demonstraţie publică de recunoştinţă faţă de primar, femeia vine să-l vadă. Ea e Angela, fata pe care o înşelase doctorul. Şi ea avusese o căsătorie nefericită, cu un soţ gelos. Doctorul îşi dă seama că din strălucita lui carieră a rămas praf şi pulbere. Îmi amintesc vag de piesă, mai ales către final. Ea se încheie cu un dezastru psihologic, dacă nu cu o tragedie. După ce-i face amare reproşuri, Angela pleacă, lăsîndu-l pe doctor pradă gîndurilor lui. Parcă îmi aduc aminte că, după plecarea Angelei, servitoarea intră şi anunţă că masa e servită"[9].

Pe la sfîrşitul lui august, James i-a trimis manuscrisul piesei lui William Archer. Răspunsul a venit destul de repede (scrisoarea lui Archer e datată 15 septembrie) ; dar, cu toate că e scris pe un ton binevoitor, nu dă loc nici unei ambiguităţi : Joyce nu are puterea să proiecteze nişte personaje capabile să atragă atenţia spectatorului şi să-i aprindă imaginaţia. „E adevărat — scrie Archer — că îţi creezi cu bună ştiinţă un handicap, aglomerînd scena cu o mulţime de personaje pe care Shakespeare însuşi abia ar fi izbutit să le individualizeze. La sfîrşitul primului act, încă nu puteam să-i separ unul de altul pe eroii dramei"[10].

E, bineînţeles, foarte greu să judeci calitatea unei opere de artă cunoscute numai din amintirile cuiva — chiar dacă acesta a citit-o cu atenţie (dar cu aproape 60 de ani înainte de a fi scris despre ea). Dar scrisoarea lui Archer poate explica de ce, mai tîrziu, Joyce nu s-a referit niciodată la drama scrisă în 1900. Totuşi, ea nu trebuie pusă exclusiv în legătură cu influenţa ibseniană ; tehnica descrierii unei scene agitate pentru ca, în final, să se concentreze atenţia asupra unor relaţii între doi indivizi, un bărbat şi o femeie, care nu izbutesc să-şi învingă însingurarea o prevesteşte pe aceea din *Cei morţi*, din *Ulise* şi din *Priveghiul lui Finnegan*. Iar întoarcerea la o searbădă dezordine a existenţei, după trecerea printr-o efemeră tensiune tragică, va fi regăsită aproape în toate schiţele *Oamenilor din Dublin*.

Joyce a fost, se înţelege, dezamăgit de răspunsul politicos, dar net al lui Archer. Nu i-a acceptat părerile (dealtfel, nici Stanislaus nu se aştepta, aşa cum va mărturisi mai tîrziu, ca fratele său să fie de acord cu cineva care îi contesta o scriere, indiferent care ar fi fost

aceasta). I-a răspuns, pe un ton echivoc, că piesa îi displăcea și lui — dar pentru alte motive decît cele expuse de Archer ; nu socotise, însă, de cuviință să-i precizeze care erau aceste motive și sfătuitorul său de la Londra ar fi avut, desigur, dreptul să se simtă jignit : din fericire, Archer a trecut, înțelept, cu vederea lipsa de politețe a tînărului său prieten. O vreme, James a păstrat piesa, dar în 1902 a distrus-o, laolaltă cu cele mai multe scrieri de pînă atunci.

La scurtă vreme după *O carieră strălucită*, Joyce a scris o dramă în versuri, *Substanța viselor*, din care nu s-a păstrat decît o singură strofă al unui cîntec inclus în acțiunea piesei. Mai numeroase (dar nici ele întru totul concludente) sînt fragmentele rămase dintr-un proiectat volum de versuri, *Strălucire și întuneric*. Șansa exegeților lui Joyce a fost că Stanislaus și-a scris jurnalul pe spatele filelor aruncate de fratele său și, astfel, s-au păstrat mai multe versuri pe care, altminteri, James le-ar fi distrus împreună cu scrierile lui compuse pînă în 1902. Dar, printr-o întîmplare, versurile rămase fac parte, aproape în totalitate, din poemele ce urmau să ilustreze *întunericul* din titlul volumului.

Uneori, poezia tînărului Joyce capătă surprinzătoare accente byroniene, violente imprecații împotriva „vulgarității mulțimii", atitudini ce pot fi asimilate cu „dandy"-ismul romanticului englez. La Joyce, însă, păcatul nu înseamnă însingurarea, fuga de mulțime a titanului lui Byron : dimpotrivă, e însemnat de sărutul pe care îl primise cît timp a fost „cununat cu vulgul" :

„I have consorted with vulgarity
And am indelibly marked with its fell kiss" [11]

Viziunea lui poetică e întunecată de prorocirea sfîrșitului tragic al „căpeteniei celor păcătoși", adică a lui însuși :

„Of thy dark life, without a love, without a friend,
Here is, indeed, an end.

There are no lips to kiss this foul remains of thee,
O, dead Unchastity !
The curse of loneliness broods silent thee still,
Doing its utmost will,

And men shall cast thee justly to thy narrow tomb,
A sad and bitter doom" *[12].

Contradicţia fundamentală e, evident aceea pe care o semnalează osîndirea la însingurare a păcătosului, azvîrlirea lui în mormîntul îngust, repulsia tuturor faţă de hidosul său cadavru, după ce convieţuirea cu mulţimea pusese asupra vieţii lui semnul păcatului. În ce constă, atunci, vinovăţia eroului liric al lui Joyce ? Nu ar fi fost firesc ca singularitatea să însemne suprema răsplată a celui care păcătuise amestecîndu-se cu vulgaritatea ?

Atîta vreme cît nu ştim care era sensul „strălucirii", al luminii în opoziţia marcată de titlul volumului, orice concluzie e riscantă. Nu e întru totul exclus ca Joyce să fi fost atras în primul rînd de sonorităţile muzicale ale versurilor, sensul lor filosofic rămînînd în umbră, schiţat îndeajuns de rudimentar şi mărturisind o influenţă foarte clară a ideilor lui Yeats. Ellmann relevă asemenea coincidenţe între versurile lui Joyce :

„O Name,
Ineffable, proud Name to whom the cries ascend
From lost, angelical orders, seraph flame to flame
For this end have I hated him — for this poor end" ** [13],

şi cele din recentul volum al lui Yeats, *Contesa Cathleen* şi *Felurite legende şi cîntece,* în care imaginea cetelor de serafimi e pictată aproape cu aceleaşi elemente plastice :

„And of the embattled flaming multitude
Who rise, wing above wing, flame above flame,
And, like a storm, cry the Ineffable Name" *** [14].

---

* „Întunecatei tale vieţi, fără nici o dragoste, fără nici un prieten, / Acesta îi e, desigur, sfîrşitul. // Nici o buză nu va săruta scîrbosul tău leş / O, tu, Necurăţenie moartă ! // Blestemul singurătăţii te zămisleşte în tăcere, / Împlinindu-şi suprema voinţă, / Şi oamenii te vor azvîrli în mormîntul tău strîmt, / Tristă şi amară pedeapsă".

** „O, Nume / Inefabil, Nume plin de mîndrie, spre care se înalţă strigătele / Cetelor îngereşti pierdute, ale serafimilor, flacără lîngă flacără / Pentru acest sfîrşit l-am urît, pentru acest penibil sfîrşit ?".

*** „Şi din mulţimea învrăjbită, cuprinsă de flăcări, / Ce se înalţă, aripă deasupra aripei, flacără deasupra flăcării, / Şi, asemenea unei furtuni, strigă Inefabilul Nume...".

Acesta e, dealtfel, probabil, supremul interes pe care îl prezintă poemele anilor 1900—1902 : „europenizarea" lui Joyce nu se producea în opoziţie cu literatura ţării sale. Într-o perioadă în care lecturile sale cuprindeau mai ales poezia franceză, italiană şi în care îl citea pe *Brand* al lui Ibsen în norvegiană, modelele sale erau tot Byron şi Yeats (cîteodată Shakespeare). Naive, dar dezvăluind un simţ incontestabil al muzicalităţii, poemele lui — chiar şi aşa, fragmentare, transmise printr-un capriciu al destinului, neştiindu-se cîtuşi de puţin dacă acestea sînt cumva cele mai reprezentative — nu completează decît cu această trăsătură portretul tînărului de 18—20 de ani. Şi distrugerea lor e un semn sigur al simţului său critic.

Totuşi, în vara lui 1901, a adunat mai multe poeme (cu siguranţă, dintre acestea care aveau să supravieţuiască numai pe spatele paginilor jurnalului lui Stanislaus), cu intenţia de a le publica într-un volum. Din titlurile pe care le notase, urmînd să aleagă unul potrivit, nu se poate deduce nimic despre conţinut : „Pacea de pe urmă", „Banalităţi", „Poetul pătimaş", „Tenebre", „Valkiria". A trimis, din nou, manuscrisul la Londra, lui Archer, care alcătuia atunci o antologie a poeţilor contemporani : adăuga şi cîteva cuvinte de recomandare pentru un alt irlandez, Paul Gregan, a cărui plachetă de versuri — *Oraşul amurgului* — fusese publicată de curînd la Dublin (mai tîrziu, în cel dintîi volum de poezie al lui Joyce, se vor desluşi unele ecouri din lirica tînărului său compatriot).

Nici de data aceasta, răspunsul lui Archer nu a întîrziat : manuscrisul şi scrisoarea lui Joyce sosiseră după ce antologia fusese trimisă la tipar ; observaţiile pe care Archer se simţea dator să le facă erau la fel de puţin încurajatoare ca şi cu un an în urmă, cînd îl sfătuia să renunţe la ideea publicării sau reprezentării *Unei cariere strălucite*. Versurile nu erau clădite pe o temelie solidă : ele reflectau o concepţie pe care Archer nu o accepta — aceea potrivit căreia poezia e o stare de spirit (concepţie promovată de Yeats) şi nu o construcţie logică. Deocamdată, în poemele lui Joyce era „încă mai mult temperament decît orice altceva care s-ar fi cuvenit să stea la temelia poeziei" [15].

Şi de această dată, Joyce avea „alte motive" să se îndoiască de valoarea scrierii sale : nu era sigur că ar

fi putut obține forța poetică a lui Yeats[16]. Candida lui lipsă de modestie e și mai evidentă în felul în care își judeca proza, socotind că aici ar fi fost în stare să creeze o literatură mai subtilă decît cea compusă în versuri. „Începuse să creadă că i-ar putea întrece pe George Moore, Hardy și Turgheniev, dacă nu și pe Tolstoi“[17]. În 1900 a scris cîteva compoziții pe care, pentru a marca faptul că nu urmează pilda nimănui, nu a vrut să le numească „poeme în proză“, așa cum li se spunea pe atunci în mod curent acestor forme lirice ritmate, în care muzicalitatea juca rolul preponderent. Termenul folosit de el ar fi putut să șocheze (dar, la drept vorbind, nu se pare a fi atras atenția cuiva) : „epifania“ nu avea, însă, înțelesul evanghelic, al legendei care povestește că duhul sfînt ar fi pogorît deasupra creștetului lui Crist în clipa săvîrșirii misterului botezului. Ea însemna „revelația esenței unui lucru“, momentul în care „sufletul unui obiect dintre cele mai obișnuite... ni se înfățișează, strălucitor“. Artistul, credea Joyce, e singurul individ care poate avea asemenea revelații și trebuie să le aștepte nu din partea divinității, a nici unui panteon, a nici unei religii, ci să le caute printre oameni, în momentele cele mai obișnuite, cele mai triste ale existenței[18].

„Manifestarea spirituală neașteptată“ poate fi aflată în „limbajul sau în gestul cel mai obișnuit“ sau „într-o străluminare a cugetului“. Nu se menționează nici un titlu al vreunei cărți a lui Hermann Lotze, a lui Lipps, Basch sau Vernon Lee în biblioteca lui Joyce din acea vreme : dar ideea „epifaniei“ se apropie izbitor de aceea a „empatiei“ și surprinzător e numai că exegeții operei joyciene nu au surprins această asemănare. E adevărat, formularea conceptului va căpăta o circulație mai largă numai odată cu Worringer, în 1904 : dar ideea se ivise în estetica sfîrșitului de secol al XIX-lea și nu e imposibil ca Joyce să o fi întîlnit fie într-o traducere franceză a vreunei cărți scrise de un estetician din grupul lui Theodor Lipps (de obicei, literatura franceză de specialitate traducea termenul „Einfühlung“ prin „empathie“ sau, și mai des, prin „sympathie“), fie la Victor Basch.

Compozițiile cărora Joyce le dăduse numele de „epifanii“ lărgeau, însă, sfera termenului. Erau, mai curînd,

nişte schiţe, surprinzînd momente banale pe care prozatorul nu intenţiona deloc să le literaturizeze : comunicarea se produce în sensul consemnării gestului celui mai neînsemnat, al fragmentelor unor reflecţii, observarea unor obiecte ce se ivesc aproape simultan privirii. De fapt, un amestec de proză anticipînd comportamentismul american, de ecouri ale naturalismului, de poem narativ în proză.

„Sus de tot, în casa veche, cu ferestre întunecate : lumina focului în odaia îngustă ; afară înserare. O femeie bătrînă se mişcă încoace şi încolo, pregătind ceaiul ; vorbeşte despre cîte s-au schimbat, despre soarta ei ciudată, despre ce au spus doctorul şi preotul... Îi aud de departe cuvintele. Rătăcesc printre valuri înalte, pe drumurile aventurii... Dumnezeule ! Ce se arată în prag ?... O ţeastă.... o maimuţă ; o fiinţă atrasă de foc, de glasuri : o fiinţă stupidă.

— Tu eşti Mary Ellen ?...

— Nu, Eliza : sînt eu, Jim...

— Oh !... Noapte bună, Jim...

— Vrei ceva, Eliza ?...

— Credeam că e Mary Ellen... Credeam că eşti Mary Ellen, Jim...“ [19].

Aşa cum va proceda mai tîrziu, în *Surorile*, Joyce nu vrea să speculeze efectele produse de descrierea straniilor situaţii : o prezentare liniară, lipsită de relief înlocuieşte comentariul subiectiv. Faptul relatat are o semnificaţie îndeajuns de limpede pentru a face nu numai inutilă — ci de-a dreptul periculoasă — intervenţia autorului. Cititorul e lăsat singur, faţă în faţă cu personajele ; el nu mai e sprijinit de scriitor, nimeni nu îi mai desluşeşte sensurile celor întîmplate şi se simte, desigur, responsabil de exactitatea reconstruirii acţiunii : el va fi singurul vinovat dacă vreun detaliu important nu i se revelează. De aici, simţămîntul de „lipsă de confort“, de „stinghereală“ despre care vorbesc comentatorii *Epifaniilor* [20] : cititorul şi autorul sînt lăsaţi, deopotrivă, singuri, faţă în faţă cu acţiunea, cu personajele, cu înţelesurile gesturilor şi ale gîndurilor lor.

Joyce e preocupat, în unele dintre *Epifaniile* scrise înainte de 1902, de transcrierea stării incerte, de strania lume a viselor. El nu se îndreaptă nici spre teoria lui Freud (enunţată încă din 1899, dar nu e încă foarte sigur

că tînărul irlandez ar fi cunoscut-o), nici spre metafizica lui George Russell și a lui Yeats care își transcriau visele, convinși că ele traduc, obscur, o altă viață, paralelă cu aceea fizică, palpabilă. Visul i se părea lui Joyce o formă sublimată a vieții sufletești, stranie, aproape indescifrabilă, dar care se constituie cu suficientă coerență pentru a putea fi înțeleasă. Una dintre cele mai ciudate *Epifanii* este aceea în care se pare că personajul ce abia se străvede printr-un fel de ceață e Ibsen :

„Da, sînt cele două surori. Cea care bate laptele cu brațele ei puternice (untul lor e celebru) pare întunecată și nefericită ; cealaltă e fericită pentru că și-a avut viața ei. O cheamă R... Rina. Știu verbul *a fi* în limba lor.

— Tu ești, Rina ?

Știam că ea e.

Dar iată-l pe el cu un frac și cu o pălărie înaltă de modă veche. Nu le ia în seamă ; merge cu pași mici, azvîrlind în lături cozile fracului... Dumnezeule ! Cît e de mic ! Trebuie să fie foarte bătrîn și ostenit : poate că nu e ceea ce... E nostim că cele două femei voinice se certau între ele pentru acest omuleț... Dar el e cel mai mare om de pe pămînt“ [21].

Procedeul se va dezvolta de-a lungul întregii creații a lui Joyce. Unele *Epifanii* vor fi preluate și republicate aproape fără modificări în scrierile sale de mai tîrziu ; acesta e cazul unor notații [22] care vor apărea spre sfîrșitul *Portretului unui artist,* ca însemnări ale zilei de 16 aprilie :

„Vraja brațelor și a glasurilor, brațele albe ale șoselelor, făgăduiala lor de îmbrățișări strînse și brațele negre ale navelor, înălțîndu-se pe cerul luminat de lună, povestea lor despre neamuri îndepărtate. Se întind și se înalță spre a spune : «Sîntem singure — vino !». Și glasurile li se alătură zicînd : «Sîntem semenii tăi». Și aerul e plin de prezența lor chemîndu-mă pe mine, semenul lor ce mă pregătesc de plecare, scuturînd aripile tinereții lor exultante și teribile“ [23].

Imaginea operei concentrice a lui Joyce, reluările permanente ale ideilor, ale formelor narative, se constituie timpuriu. Tînărul de 20 de ani care își distrugea scrierile ce îl nemulțumeau trasa, în același timp, planul unei creații unitare înăuntrul căreia structurile se continuă și își răspund la intervale mari. Cărțile lui vor

fi, în esență, momente ale aceleiași vaste desfășurări ; poate că la această realitate a operei joyciene va face aluzie, mai tîrziu, Brâncuși cînd îi va desena celebrul „portret“ în chip de spirală. Punctul original al spiralei era fixat acum, în 1900—1902, în *Epifanii* : Joyce s-a gîndit o vreme să le adune într-o plachetă, dar, prin 1903 sau 1904, a hotărît să le incorporeze în substanța narativă a lui *Stephen-Eroul*, unde ele vor sprijini momentele de tensiune ale romanului și vor arunca lumina, accentuînd contururile, asupra portretelor.

Nu erau, pur și simplu, niște „notații“, impresii ale unor evenimente, ale unor amintiri urcate pe neașteptate la suprafața conștiinței : ele reprezentau un *stadiu pregătitor* într-un proiect mai larg. *Epifaniile* i-au dat, așa cum socotește Ellmann [24], certitudinea misiunii lui artistice ; după insuccesul *Unei cariere strălucite* și al versurilor trimise lui Archer, avea, desigur, nevoie de un asemenea suport sufletesc.

În martie 1901, cînd Ibsen împlinea 73 de ani, Joyce i-a trimis o lungă scrisoare de felicitare (în norvegiană) ; amintindu-i că, în urmă cu un an, recenzia din *Fortnightly Review* fusese primită favorabil de marele scriitor. Și de această dată modestia lui era înșelătoare : recenzia era un lucru neînsemnat, nu numai în raport cu omagiul cuvenit lui Ibsen, ci și cu ceea ce ar fi fost în stare să scrie tînărul irlandez [25].

E caracteristică pentru Joyce această siguranță în propria forță de creație literară ; să recunoaștem, e o probă de rezistență morală o asemenea încredere în sine în momentul în care primise un refuz atît de net din partea unui om în spiritul critic al căruia avea, pe atunci, atîta încredere cum era, Archer. Și cînd, la începutul toamnei, poemele sale nu vor fi acceptate în antologia pregătită tot de Archer, nu va dezarma și se va dedica *Epifaniilor*, cu siguranță că ele vor putea egala capodoperele literaturii engleze a vremii (și nu numai pe acestea : numele lui Turgheniev și al lui Tolstoi fuseseră, cu siguranță, rostite de el, așa cum își vor aduce aminte prietenii săi din tinerețe).

Ibsen nu era singurul reper pe care și-l fixase : în timpul călătoriei la Mullingar, în vara lui 1901, a tradus două piese ale lui Hauptmann : mai vechea *Înainte de ivirea zorilor*, căreia i se datora, în bună măsură, ce-

lebritatea dramaturgului, și recenta *Michael Kramer*. Probabil, crede Harry Levin [26], Joyce voia să „descifreze mecanismul creației", modul în care „s-au perfecționat instrumentele de direcție și de construcție". *Înainte de ivirea zorilor* îi evoca, desigur, o dramă a lui Ibsen : *Strigoii ;* și aici, motivul încleștării dramatice era acțiunea nefastă a eredității. Dar, așa cum sugerează Ellmann, el descoperă un orizont mai larg : intriga piesei se construia pe temeiul unei confruntări politice și eroul central era un partizan (e adevărat, naiv) al ideilor socialiste ; Joyce interpreta socialismul ca pe o soluție a relelor produse de stăpînirea forței, față de care el nutrise întotdeauna o ireductibilă repulsie. Dar *Michael Kramer* era, neîndoielnic, mai apropiată de propriul destin : Joyce — ni se spune „îi simpatiza deopotrivă pe tatăl care voia ca fiul lui să se consacre cu totul artei și pe fiul care își pierde mințile și e nimicit de dragostea lui pentru o chelneriță" [27]. Joyce, mai mult poate decît alți tineri de vîrsta lui, „simțea o amenințare similară a distrugerii prin propria senzualitate și imaginea unei căderi inevitabile l-a obsedat ani în șir" [28].

Poate și textul original al celei de-a doua piese îi era mai accesibil „dialectul silezian în care e scrisă *Înainte de ivirea zorilor* era prea dificil pentru cunoștințele sale de germană", pasajele cele mai simple erau tălmăcite într-o irlandeză dialectală, dar celelalte — mai puține — rămîn netraduse, un asterisc marcînd omisiunea replicilor originale. E de-a dreptul surprinzătoare cutezanța de a se îndrepta spre un text atît de complicat, cînd germana lui era atît de rudimentară.

Există, însă, o explicație : spera să convingă conducerea Teatrului Literar Irlandez să includă în repertoriu dramele scriitorului german. I se păruse, de pildă, că o piesă a lui Edward Martyn, *Cîmpul cu buruieni* [29], ar fi putut să deschidă drumul spre dramaturgia ibseniană. Programul teatrului, anunțat de Yeats, prevede reprezentarea dramaturgiei europene într-o măsură egală aceleia a creației naționale. Dar, pe cînd lucra la traducerea lui Hauptmann, a aflat că, de acum înainte, se vor prezenta exclusiv piese irlandeze. Cele dintîi spectacole care urmau noua politică a teatrului din Dublin nu justificau, însă, încrederea în posibilitățile scriitorilor din Irlanda de a susține singuri repertoriul acestei insti-

tuții : nici *Casadh-an-tSugáin,* o piesă scrisă în irlandeză de Douglas Hyde, nici *Diarmuid și Gramia* a lui Yeats și George Moore — inspirată dintr-o veche legendă gaelică — nu depășeau nivelul bunelor intenții. Cu tot respectul său față de Yeats, Joyce s-a simțit dator să se pronunțe împotriva politicii promovate de el în fruntea teatrului ; a scris un articol pe care l-a prezentat lui Hugh Kennedy, redactorul unei noi reviste studențești, *St. Stephen's.* Se întîmpla, însă, ca atît Kennedy cît și părintele Henry Browne, consilierul revistei din partea corpului didactic, să nu-l simpatizeze pe Joyce (mai ales din vremea agitației produse de premiera *Contesei Cathleen,* cînd atitudinea lui fusese reprobată de aproape întreaga școală). Așa încît articolul a fost respins. Mînios, Joyce s-a dus să se plîngă rectorului, dar Delany — deși și-a declinat orice amestec în hotărîrea luată de redacție — a refuzat să intervină în sprijinul autorului.

Între timp, și lui Skeffington îi fusese respins un articol în care pledase pentru un statut egal al femeilor la universitate. Cei doi prieteni s-au hotărît să-și publice împreună articolele într-o broșură pe care s-o tipărească pe cont propriu. Ceea ce nu însemna neapărat că fiecare împărtășea opinia celuilalt : dar amîndoi erau uniți de sentimentul indignării și al frustrării, de revolta împotriva cenzurii. Prefața care însoțea broșura clarifica aceste raporturi între autorii celor două articole : „Eseurile de față au fost condamnate de redactorul lui *St. Stephen's* pentru a fi publicate în amintita revistă, dar ulterior au fost refuzate de cenzor. Autorii le publică acum în forma lor originală și fiecare dintre ei e răspunzător numai pentru ceea ce apare sub semnătura lui“ [30]. Nota se încheia, ironic, cu inițialele cuvintelor care, în actele oficiale ale iezuiților, îl proslăveau pe Christ. Au tipărit (probabil în noiembrie 1901) 85 de exemplare care au fost distribuite — mai ales ziariștilor din Dublin — de cei doi autori și de Stanislaus — care își va aminti că i-a înmînat și slujnicei lui George Moore un exemplar al ziarului *The United Irishman* unde apăruse o scurtă relatare a incidentului [31].

Articolul lui Joyce, *Ziua gloatelor,* începea cu un citat din Giordano Bruno care îndemna la însingurare ca unic mijloc de creare a artei adevărate ; ignorîndu-l pe Bruno — socotea Joyce — Teatrul Literar Irlandez

a fost înfrînt de „troli“, spiridușii cei răi cu care Ibsen spunea că artistul trebuie să lupte întreaga viață. Cultura irlandeză e întîrziată față de restul Europei și această întîrziere trebuie combătută, nu trecută cu vederea. Teatrul irlandez nu dăduse nici un dramaturg de statură europeană : Yeats, deși s-ar fi putut să fie un geniu, era prea înrobit estetismului, iar Moore, care și-a meritat cîndva locul de frunte printre romancierii britanici, nu a intuit noul val al romanului ce s-a ridicat din naturalismul lui Flaubert și a ajuns pînă la lirismul lui D'Annunzio. „Pretutindeni sînt oameni vrednici să ducă mai departe tradiția bătrînului maestru care acum e pe moarte la Christiania. El și-a și aflat un urmaș în persoana autorului lui *Michael Kramer*, și cel de-al treilea preot [32] așteaptă să-i vină ceasul. Chiar acum s-ar putea ca acest ceas să aștepte la ușă“ [33].

Publicarea eseurilor celor doi tineri a stîrnit înfocate discuții. Mai întîi de toate, nimeni nu știa cine e „Nolan“, numele anglicizat al lui Giordano Bruno din Nola pe care Joyce îl cita la începutul articolului său. „Cei de la University College — avea el să-și amintească, amuzat — au fost intrigați de identitatea personajului și credeau că era o veche căpetenie irlandeză, de felul lui MacDermott sau O'Rahily“ [34]. Altor studenți li se părea limpede că e Joyce însuși și, în paginile lui *St. Stephen's*, au apărut cîteva referiri ironice la autorul articolului căruia îi spuneau Nolan. Cîțiva l-au identificat cu laborantul Școlii de medicină și nu înțelegeau legătura. Cuvintele „așa a zis Nolan“, cu care începea articolul lui Joyce, au rămas multă vreme o enigmă, adesea citată pe coridoarele colegiului. Dealtfel, se pare că nici „autorul lui *Michael Kramer*“ nu era cunoscut decît de foarte puțini studenți și profesori de la University College.

O singură aluzie le era clară tuturor : „cel de-al treilea preot“ nu putea fi altul decît Joyce care se proclama, astfel, urmaș al lui Ibsen și al lui Hauptmann.

Urmarea, foarte ciudată, a articolului care părea să fi stîrnit numai comentarii ironice a fost că autorul lui a început să fie privit cu un neașteptat respect de majoritatea colegilor săi. Chiar și adversarii îi recunoșteau largul orizont cultural ; într-un pamflet publicat în *St. Stephen's*, o parafrază după *Alice în Țara Minunilor*,

Joyce (căruia i se spunea Pălărierul) vorbește dezinvolt despre Ibsen, Björnson, Hauptmann și Giacosa : „toți au recunoscut că era divin, dar nimeni nu părea să fi înțeles despre ce fusese vorba“ [35]. Într-un alt articol, o cuvîntare a lui John F. Taylor, avocat care îmbrățișase cu entuziasm cauza patrioților irlandezi, era lăudată pentru însușirile ei stilistice, „comparabile numai cu acelea ale prozei lui Joyce al nostru, în zilele lui cele mai bune“ [36]. Taylor era, dealtminteri, unul dintre cei mai talentați oratori din Dublin.

Ultimul semestru al colegiului se anunța pașnic, fără evenimente deosebite. Dar, pe la sfîrșitul iernii, fratele său, George, care nu împlinise încă 15 ani, s-a îmbolnăvit de febră tifoidă. James nu obișnuise, de multă vreme, să își petreacă serile cu ai săi : acum, stătea toate serile acasă, citindu-i și cîntîndu-i bolnavului. Cînd acesta s-a stins, la începutul lui martie, cei din familia Joyce s-au temut că James însuși va muri. O legătură sufletească de o impresionantă duioșie se stabilise între cei doi frați. Momentul morții lui George (pe care Joyce îl va înfățișa în *Stephen-Eroul* sub chipul surorii lui Stephen, Isabel, o fată delicată și prietenoasă) e notat într-o epifanie :

„Dorm cu toții. O să mă ridic... El stă întins în patul meu, în care eu însumi am stat întins azi noapte ! L-au acoperit cu un cearșaf și i-au pus cîte o monedă pe pleoapele închise... Sărmanul copil ! Am rîs adesea împreună. Se mișca întotdeauna cu grație... Sînt foarte trist că a murit. Nu mă pot ruga pentru el, așa cum fac ceilalți. Sărmanul copil ! Restul e nesigur“ [37].

Cînd i se va naște primul copil, peste trei ani, îl va numi George.

Cu cîteva săptămîni înainte de încheierea școlii, Joyce și-a citit eseul despre Mangan la Societatea Istorică și Literară. Ca de obicei, discuțiile au fost foarte însuflețite ; de data aceasta, însă, un singur adversar al lui Joyce (rival, cu doi ani în urmă, la medalia de aur pentru arta oratorică) a atacat eseul. Poziția celor de la *St. Stephen's* a fost echivocă : recunoscînd că „Pălărierul a citit o compoziție extrem de interesantă“, ei notau că „gloata, pe care citarea lui Giacosa și a lui Paracelsus o sperie de obicei, s-a raliat, cu un timid curaj“ poziției adversarului lui Joyce [38]. Relatarea din *The Freeman's*

Journal e diferită : „Domnul James Joyce a citit o compoziție foarte bună despre Mangan și a fost aplaudat pe merit la încheierea a ceea ce a fost considerat în mod general că a fost cea mai bună comunicare citită vreodată în fața Societății"[39].

Eseul a fost publicat în numărul din mai 1902 al lui *St. Stephen's*, fără să fi întîmpinat vreo opoziție. Concluzia lui Ellmann e pe deplin întemeiată : publicarea eseului a ajutat la clarificarea, pentru mai multă lume, a poziției lui Joyce. Anume, că el „lupta împotriva artei de proastă calitate și a moralei încremenite, nu împotriva propriei națiuni, decît în măsura în care ea le accepta. Și și-a proclamat o dată pentru totdeauna convingerea lui de-o viață că literatura e afirmarea spiritului uman"[40].

NOTE

1 Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 80.

2 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 110.

3 Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 81.

4 *Ibid.*

5 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 115.

6 Vezi *Drama and Life*, în James Joyce, *Critical Writings*, pp. 40—1.

7 *Idem*, p. 42.

8 James Joyce, *Stephen Hero*, New York, 1944, p. 83.

9 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, pp. 126—7.

10 Cf. *idem*, p. 128.

11 În Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 84.

12 *Ibid.*

13 *Idem*, p. 85.

14 *Ibid.*

15 Cf. Morton D. Zabel, „The Lyrics of James Joyce", în *Poetry*, XXXVI (iul. 1930), p. 207.

16 Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 87.

17 *Ibid.*

18 Vezi O. A. Silverman, *Prefața* la James Joyce, *Epiphanies*, Buffalo, 1956.

19 James Joyce, *Epiphanies*, p. 11 ; scena e reluată fragmentar în *Portret al artistului*, p. 116.

20. Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 88.

21 James Joyce, *Epiphanies*, p. 14.

22. *Idem*, p. 38.

23 James Joyce, *Portret al artistului...*, pp. 388—9.

24 *Op. cit.*, p. 89.

25 Vezi scrisoarea către Ibsen, în *idem*, pp. 89—91.

26 *James Joyce*, Norfolk, Conn., 1941, p. 17.

27 *Op. cit.*, p. 91.

28 *Ibid.*

29 Mai tîrziu, în 1919 cînd Joyce înfiinţase o companie teatrală care reprezenta piese englezeşti (dar mai ales de autori irlandezi — Wilde, Shaw, Synge), va include în repertoriu şi piesa lui Martyn, pentru programul căreia va scrie şi prezentarea (vezi *Critical Writings*, pp. 251—2).

30 Cf. Ellsworth Mason şi Richard Ellmann, nota introductivă la *The Day of the Rabblement*, în James Joyce. *Critical Writings*, pp. 68—9.

31 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 152.

32 Referire, desigur, la Joyce însuşi.

33 James Joyce, *Critical Writings*, p. 72. Ultima frază e preluată din actul I al *Constructorului Solness* de Ibsen.

34 Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 93.

35 Cf. *idem*, p. 94.

36 Cf. *ibid.*

37 James Joyce, *Epiphanies*, p. 18.

38 Cf. Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 100.

39 Cf. *idem*, pp. 100—1.

40 *Idem*, p. 101.

EXILUL

1

Familia Joyce trecea prin aceleași grele încercări pe care le cunoștea de mult timp. John spera că fiul său o să-l ajute acum să scape de sărăcie. L-a îndemnat să-și caute o slujbă la o fabrică de bere : James a refuzat și, împreună cu prietenul său, John Francis Byrne, s-a înscris la Facultatea de Medicină. Nu avea, însă, de gînd să renunțe la scris.

Deocamdată era dezorientat : nu știa încotro să se îndrepte, care ar fi putut să fie direcția literară cea mai prielnică afirmării sale. Îi admira pe Yeats și pe Moore, dar nu era de acord cu ideile lor. Dublinul devenise un centru cultural activ, mai ales datorită mișcării literare patronate de Yeats, de Douglas Hyde, de Standish O'Grade și de John O'Leary care își propuneau să învie vechile tradiții irlandeze. Hotărîrea lui Joyce de a adera la cercul condus de George Russell ar putea să surprindă : dintre toți fruntașii vieții literare irlandeze, Russell era cel cu care el avea cele mai puține lucruri în comun. Era, însă, cel mai tînăr dintre toți, și, spre deosebire de Yeats, stătea mai tot timpul în Dublin. Oricum, James nu a dat niciodată vreun semn că ar fi fost de acord cu ideile teozofice ale lui Russell pe care, de atîtea ori, le-a comentat ca pe „un refugiu al protestanților care au renunțat la propria religie". Nu îl prețuia nici ca poet și prima întîlnire dintre ei, povestită de Russell, e foarte semnificativă pentru hotărîrea lui Joyce de a-și păstra independența și dreptul de a face remarci (nu totdeauna foarte politicoase) cu privire la literatura scrisă de ceilalți.

Știa că Russell are un talent cu totul deosebit de a-i descoperi pe tinerii poeți cu adevărat înzestrați. Așa încît într-o seară de august, pe la ora zece a bătut la ușa lui Russell ; nu l-a găsit acasă, dar a așteptat pînă după

miezul nopţii, cînd l-a văzut înapoindu-se din oraş. A bătut din nou la uşă şi a întrebat-o pe gazdă dacă e cumva prea tîrziu sau dacă l-ar putea primi pentru o scurtă convorbire. „Nu e prea tîrziu niciodată“, i-a răspuns binevoitor Russell şi l-a invitat înăuntru. Joyce era, însă, stingherit şi nu ştia cum să explice motivul ciudatei sale vizite. Russell şi-a dat seama, a început să vorbească şi, după un timp s-a oprit, întrebîndu-şi oaspetele : „Ei, acum merge ?“. Nu, nu mergea. Viaţa lui Russell era împărţită în trei, i-a spus el lui Joyce : problemele economice, literatura şi misticismul ; motivul vizitei era, oare, economia ? Nu, nu era ăsta. În cele din urmă, James i-a mărturisit cu timiditate că s-a pregătit să poarte o luptă literară, că părerea lui e că un urmaş ai marilor scriitori ai lumii s-ar putea să se fi ivit în Irlanda. Din felul în care îl privea Joyce, Russell a înţeles că nu el era „urmaşul“. Neobişnuita vizită a durat cîteva ore : trecînd cam repede peste creaţia poetică a gazdei, Joyce s-a oprit îndelung la Yeats, regretînd trecerea lui de partea şovinilor.

În cele din urmă, Russell l-a invitat să-i citească nişte versuri ; Joyce l-a făcut să înţeleagă limpede că nu ţine prea mult la părerile gazdei sale. Nu rezultă din relatările lui Russell care anume au fost versurile citate în seara aceea ; dar aflăm că le-a apreciat, recomandîndu-i — totuşi — să renunţe la formele tradiţionale, clasiciste. „Nu e destul haos în dumneata ca să poţi crea o lume“, i-ar fi spus el [1].

Peste cîtăva vreme, povestindu-i unui prieten întîlnirile sale cu tînărul de 20 de ani, Russell avea să-l prezinte astfel : „E aici un băiat pe care-l cheamă Joyce şi care ar putea face o treabă bună. E orgolios ca Lucifer, scrie versuri perfecte din punct de vedere tehnic şi uneori frumoase“ [2]. I-a vorbit despre Joyce şi lui Moore (acesta, pare-se, a citit *Ziua gloatelor*, spunîndu-i despre el că e, „neîndoielnic, inteligent“). După aceea, i-a scris şi lui Lady Gregory şi, în cele din urmă, lui Yeats : „Aş vrea foarte mult să te întîlneşti cu un tînăr Joyce, despre care i-am scris, jumătate în glumă, lui Lady Gregory. E un băiat extrem de inteligent care face parte mai mult din clanul tău decît dintr-al meu şi, încă şi mai mult, dintr-al lui însuşi. Dar posedă toată înzestrarea intelectuală, cultura şi educaţia care le lipseşte tuturor

celorlalţi amici ai noştri de aici ; cred că scrie uimitor de bine în proză, cu toate că mai scrie și versuri și e ocupat cu scrierea unei comedii care o să-i ia cam cinci ani, fiindcă scrie încet... Cred că tînărul acesta de 21 de ani o să ţi se pară interesant, cu toată încrederea lui în sine"[3].

La începutul lui octombrie 1902 Yeats a venit la Dublin și Russell l-a întîmpinat, spunîndu-i : „Primul spectru al unei generaţii a apărut. Îl cheamă Joyce. Am suferit multe din partea lui și tare aş vrea să suferi și tu"[4]. Yeats a acceptat și Russell i-a transmis lui Joyce invitaţia autorului *Contesei Cathleen* să vină să-l întîlnească într-o sală de teatru unde asista la repetiţiile unor piese ale sale care urmau să fie reprezentate în stagiunea următoare. Dar Joyce a preferat să-l vadă între patru ochi și, după ce l-a întîlnit pe stradă, au plecat împreună la o cafenea din apropiere.

S-a spus că, pentru literatura modernă a Marii Britanii, întîlnirea lor a avut semnificaţia întîlnirii lui Heine cu Goethe. Yeats se întorcea dintr-o lume literară londoneză pe care Joyce nu va avea s-o cunoască niciodată, dar știa cartierele sărace și promiscue ale Dublinului, ignorate de Yeats. Unul părăsise biserica protestantă, celălalt — biserica romano-catolică. Yeats provenea dintr-o familie de latifundiari care își pierduse pămînturile, Joyce era fiul unui funcţionar care, de ani de zile, se muta dintr-un apartament sărăcăcios, în altul și mai sărăcăcios. Amîndoi detestau mica burghezie, prejudecăţile și prostul ei gust ; dar Yeats idealiza aristocraţia, iar Joyce o dispreţuia pentru snobismul ei stupid. Nici unul, nici altul nu înţelegeau ţărănimea irlandeză ; dar Yeats vedea în ea numai depozitara vechilor tradiţii, pe cînd Joyce descoperea doar aversiunea ei faţă de orice înnoire, anacronismul obiceiurilor și al părerilor ei.

Yeats avea atunci 37 de ani și încă nu era poetul acelei frumuseţi sălbatice și stranii din poemele care aveau să-i aducă recunoașterea internaţională, admiraţia generaţiei lui T.S. Eliot și a lui Ezra Pound. Dar știa că poezia lui de pînă atunci fusese prea îndelung cizelată, că strălucirea ei avea ceva artificial ; „căuta spontaneitatea cu aceeași disperare cu care căutase înainte armoniile coloristice, arhitecturile complicate"[5]. „A căuta spontaneitatea" e o expresie cel puţin ciudată ; și, totuși,

adevărul e că poetul de 37 de ani era conştient că — aşa cum îi scria el lui Moore — „în versurile mele imaginea lumii, răzvrătite şi bărbăteşti, e estompată de prea multă artificialitate : ar trebui să ştim cum să ne lăsăm purtaţi de propriile impulsuri ; şi am convingerea că asta se învaţă, aşa cum se învaţă orice lucru important“ [6].

Voia o expresie poetică mai aspră ; şi, de aceea, a început să scrie drame cu subiect ţărănesc, într-o limbă care se apropia, e adevărat, foarte mult de limba vorbită de ţăranii ţinuturilor din centrul Irlandei. Lui Joyce, această nouă orientare i se părea la fel de artificială, de vreme ce limba în care era scrisă opera de acum a lui Yeats nu era a poetului însuşi şi, prin urmare, nu putea să tălmăcească spontaneitatea, atît de asiduu — şi de programatic — căutată de el. Nu înţelegea complicatul proces al îndepărtării lui Yeats de o artă rafinată, dar artificială, şi al apropierii de o viziune populară, mai viguroasă şi mai clară : el vedea numai inconsecvenţa care i se părea frivolitate.

Prima lor întîlnire a decurs într-o atmosferă ambiguă ; complimentele pe care i le-a făcut Joyce l-au derutat pe Yeats : „Îmi pare rău că sînteţi prea bătrîn ca să fiţi influenţat de mine“, după care i-a mărturisit cît de mult îi admira unele povestiri, îndemnîndu-l să le publice într-un volum. Apoi, cu un surîs fermecător, i-a cerut scuze : „Niciodată — va declara mai tîrziu Yeats — nu mi-a fost dat să văd atîta siguranţă de sine care să aibă atît de puţin de dat la iveală“ [7]. Cu toate acestea, Joyce nu l-a lăsat indiferent. Tocmai siguranţa de sine l-a impresionat, în măsura în care părerile tînărului erau exprimate cu o fermitate pe care Yeats i-o invidia. Cînd, de pildă, în cursul conversaţiei, el a pronunţat numele lui Balzac, Joyce a izbucnit într-un rîs care i-a făcut pe toţi cei aflaţi în jurul meselor din cafenea să-şi întoarcă privirile spre el. „Cine îl mai citeşte azi pe Balzac ?“, a ricanat el. După aceea, i-a citit lui Yeats cîteva epifanii cu subiectul „dragostea, moartea şi sufletul“ care i s-au părut mai vîrstnicului poet „foarte frumoase, dar încă prea juvenile“ [8].

Stanislaus Joyce crede că fratele lui nu a putut lăsa să treacă acest prilej fără să-i fi spus lui Yeats cît de mult îl admiră. „Încă de pe atunci, cînd Yeats era privit la Dublin ca un poet minor şi ca un poseur şi chiar

prietenii lui, cu excepția lui Moore, îl tratau ca pe un excentric a cărui poezie era menită să-și afle aprecierea doar în diversele critici literare, fratele meu a declarat că poezia lui era de cea mai înaltă valoare. Îl socotea a fi cel mai mare poet produs vreodată de Irlanda (numai Mangan dovedindu-se vrednic a-i fi predecesor) și cel mai mare poet contemporan al Marii Britanii. Nu am nici o îndoială că i-a spus toate acestea lui Yeats"[9].

E unul din marile merite ale lui Joyce de a-i fi prețuit pe cîțiva scriitori a căror operă era aproape necunoscută sau, în orice caz, minimalizată în epocă. Peste cîțiva ani va proclama valoarea lui Italo Svevo și a lui Dujardin. E drept, însă, că o va face pe un ton ce li se va părea extravagant chiar și celor pe care îi admira.

Yeats l-a invitat să scrie o piesă pentru teatrul din Dublin ; Joyce i-a făgăduit că o va scrie în următorii cinci ani. S-au despărțit. Yeats luînd cu sine cîteva poeme și epifanii pe care voia să le citească mai atent ; curînd îi va scrie o lungă scrisoare, dovedind cît de puternică era impresia pe care o făcuse asupra sa tînărul scriitor. „Opera pe care ai scris-o e cu totul remarcabilă pentru un tînăr de vîrsta dumitale care a trăit departe de orice centru cultural cu adevărat vital. Tehnica poetică e mai bună decît a tuturor tinerilor din Dublin pe care i-am întîlnit vreodată. Ar putea să fie opera unui tînăr care a trăit în preajma Oxfordului. Cu toate acestea, sînt unii care au pornit la drum sub auspicii la fel de bune ca ale dumitale și nu au reușit nimic și alții care au pornit mai modest și au reușit. Însușirile care îl fac pe cineva să reușească nu se arată multă vreme în versurile lui. Ele sînt mai puțin însușiri ale talentului decît însușiri ale caracterului : credința în ceva anume (pe care dumneata o ai, probabil, îndeajuns), răbdare, adaptabilitate (fără de care nimeni nu învață nimic), și un dar deosebit de maturizare prin experiență, pesemne cel mai rar dintre toate darurile. Voi face pentru dumneata tot ce pot, dar mi-e teamă că nu pot mare lucru. Cel mai mare folos pe care ți l-aș putea aduce, deși poate nu mă vei crede, ar fi să te recomand altor scriitori care au început ca și dumneata, pentru că întotdeauna se învață de la semeni, mai ales de la cei care sînt aproape de aceeași vîrstă ca și tine, așa se înțeleg dificultățile"[10].

Prin intermediul lui Yeats și al lui Russell, Joyce a cunoscut-o pe lady Gregory, care a fost impresionată de felul în care el își citea poemele și i-a trecut cu vederea lipsa de politețe. Dar deocamdată nici unul dintre conducătorii mișcării literare irlandeze nu îl ajuta să depășească marile greutăți ale începutului : cuvintele lor de îmbărbătare, sfaturile înțelepte, admirația se dovedeau a nu fi de ajuns.

În octombrie au început cursurile Școlii de Medicină, la care James se înscrisese încă din primăvară ; își pierduse, însă entuziasmul pentru această profesiune : în afară de cîteva cursuri de fizică, biologie și chimie, nu a frecventat școala. La sfîrșitul lunii în timpul ceremoniei de decernare a titlului de „bacalaureat în arte", la Royal University, Joyce va conduce un grup de numeroși studenți care refuză să intoneze imnul regal, întîmpinîndu-l cu strigăte de dezaprobare.

Chiar dacă i-ar fi plăcut să devină medic, nu ar fi avut destule mijloace bănești : familia Joyce era din nou confruntată cu probleme pe care John se trudea să le rezolve cu aceeași stîngăcie de totdeauna. Casa era grevată de cîteva ipoteci, veniturile reduse la jumătate. James a încercat să dea meditații, așa cum făceau mulți dintre colegii săi : conducerea școlii i-a răspuns, însă, că nu are ce să-i ofere. Convins că e victima unei inimiciții personale, James Joyce s-a hotărît să încerce să se înscrie la facultatea de Medicină de la Paris. Nu știa dacă studiile medicale din Franța sînt echivalate în Irlanda, nu cunoștea nici măcar condițiile de admitere. În afară de aceasta, dificultățile pe care le întîmpina în exprimarea noțiunilor științifice în franceză nu erau deloc de disprețuit. Dar hotărîrea fusese luată și, ca de obicei, Joyce nu avea de gînd să revină asupra ei. Unii biografi ai săi cred că a fost ispitit și de dorința de a ajunge mai departe decît cei mai celebri emigranți irlandezi, decît Shaw și Yeats care se stabiliseră la Londra. Parisul îl fascina, însemna *Europa* mai mult decît oricare oraș al lumii. Răspunsul primit de la Facultatea pariziană de medicină nu era prea încurajator : admiterea era decisă, pentru fiecare caz în parte, personal de ministrul instrucțiunii publice.

Joyce nu s-a descurajat : i-a scris lui lady Gregory, pe un ton patetic, explicîndu-i că nu are mijloacele ma-

teriale trebuitoare, că e persecutat de direcţia şcolii care refuza să-i recomande vreo meditaţie, că la Paris se va putea întreţine dînd lecţii de engleză. „Nu sînt, totuşi, deznădăjduit, pentru că ştiu cît de puţin important e un eşec. Mă voi împotrivi tuturor puterilor lumii. Toate sînt trecătoare, în afara credinţei mele în suflet care schimbă toate lucrurile şi umple cu lumină făptura lor efemeră. Şi, cu toate că se pare că am fost alungat din ţara mea ca un necredincios, nu am găsit încă pe cineva cu o credinţă care să se asemene credinţei mele“ [11].

Lady Gregory privea cu îndreptăţită rezervă proiectul lui Joyce ; a încercat mai întîi să-l convingă să se înscrie la o altă universitate din Dublin, dar — dîndu-şi seama că hotărîrea lui de a pleca din Irlanda e inflexibilă — a trimis cîteva scrisori de recomandare unor personalităţi care l-ar fi putut ajuta să-şi ducă planul pînă la capăt. De pildă, redactorul lui *The Daily Express* care i-a făgăduit că îi va expedia la Paris cărţi pe care să le recenzeze, onorariile urmînd să-l ajute să facă faţă cheltuielilor. Un alt prieten al poetei irlandeze, medic la Londra, i-a scris unui coleg parizian, rugîndu-l să aibă grijă de tînărul Joyce. În cele din urmă, tot la îndemnul generoasei lady Gregory, Yeats i-a trimis o scrisoare, invitîndu-l ca, la trecerea prin Londra, să se oprească o zi la el şi să-l însoţească în cîteva vizite, în credinţa că va putea să-l recomande unor redactori de ziare care să-i publice recenzii şi poeme, pentru că era „mai sigur că va realiza un venit oarecare“ din colaborările sale londoneze decît din lecţiile de engleză de la Paris.

Era şi părerea lui Archer care, cu francheţe, îi scria că „piaţa meditaţiei de limba engleză e teribil de aglomerată“ la Paris şi că, după convingerea lui, Joyce făcea o greşeală plecînd din Irlanda [12]. Joyce nu avea să-i ierte scepticismul din acel moment de cumpănă şi, peste douăzeci de ani, avea să-i răspundă : „oamenii de geniu nu fac greşeli ; erorile lor sînt voite şi sînt porţi deschise spre cunoaştere“ [13]. Dealtminteri, într-o privinţă, Archer nu avea dreptate : „piaţa meditaţiei de limba engleză“ nu era deloc aglomerată ; la scurt timp după sosirea în Paris, lui Joyce i s-a oferit un post la Şcoala Berlitz [14] pe care, însă, pentru motive neînţelese, l-a refuzat.

Fără să ia în seamă sfaturile înțelepte, a plecat din Dublin la 1 decembrie 1902. Nu rostise cuvîntul *exil*, dar — așa cum reiese clar din scrisoarea către Lady Gregory — el simțea această plecare ca pe o alungare din propria țară. Dar e tot atît de clar că el nu voia ca această despărțire să fie definitivă ; de fapt, el se va mai întoarce încă de cîteva ori acasă și niciodată, nici în împrejurările cele mai tragice ale vieții, nu va conteni să se socotească irlandez. Niciodată, însă, nu va accepta vreun compromis, nici o concesie : puritanismul, ipocrizia, filistinismul micii burghezii din Dublin vor rămîne, în întreaga lui operă, adversarii împotriva cărora va lupta cu înverșunare. Era — credea el — un destin care îl modelase într-un chip care nu avea cum să se împace vreodată cu realitatea irlandeză. „Spune-mi — se adresa el odată unui prieten — de ce crezi că ar trebui să schimb condițiile care ne-au dat, Irlandei și mie, o formă și un destin" [15].

Despărțirea, izolarea vor fi temele centrale ale cărților lui de mai tîrziu. „Eroii lui — observă Ellmann — caută libertatea care poate însemna și exilul, din proprie voință sau silit. Într-o măsură, ei sînt victime ale societății" [16]. Plecarea din Irlanda nu are nici semnificația unui gest anarhic : e urmarea firească a unei opoziții între mentalitatea lui, între pătimașa sa dragoste de libertate și opresiunea, concepțiile retrograde, anchilozate ale burgheziei dublineze. Exilul lui Swift, al lui Shaw, al lui Wilde, al lui Yeats avusese aceeași cauză.

Ca și ei, Joyce își căuta refugiul în scris. „Scrisul e imperiul frumuseții care mă apără de hidoșenia lumii din jur" [17], spusese odinioară Oscar Wilde. Către sfîrșitul vieții, Joyce va declara că, atîta vreme cît poate să scrie, e în stare să trăiască oriunde, chiar și într-un butoi, asemenea lui Diogene [18]. Scrisul însemna pentru el o necurmată purificare ; dar nu neapărat o „evadare" din condiția individului înconjurat de un univers al imaginii concrete, al indivizilor, al speței umane, al Irlandei unui anume moment istoric spre care Joyce se va întoarce mereu.

Temele și structurile operelor lui se constituiseră, în bună măsură, înaintea acelei seri de decembrie 1902, cînd pleca din Dublin spre Paris. Cînd, într-o pagină a *Portretului unui artist*, Stephen Dedalus îi mărturisește

prietenului său, Cranly (nume pe care îl poartă în carte John Francis Byrne), că vrea să plece din Irlanda, acesta îl supune unui adevărat interogatoriu, vrînd să afle motivele adevărate, evident mărturisite de Stephen. Răspunsul e net, lămuritor pentru întreaga viață a lui Joyce, pentru ideile păstrate de-a lungul evoluției unei opere impresionant de consecvente sub acest raport. „Ascultă, Cranly, spuse. M-ai întrebat ce-aș face și ce n-aș face. O să-ți spun ce-am să fac și ce n-am să fac. N-am să slujesc ceva în care nu mai cred — fie că se cheamă căminul meu, patria mea sau biserica mea — și am să încerc să mă exprim în vreun mod de viață sau de artă pe cît de liber și pe cît de întreg voi putea, folosind întru apărarea mea singurele arme pe care îmi îngădui să le folosesc — tăcerea, exilul și viclenia.

Cranly îl luă de braț și-l întoarse astfel încît îl îndreptă din nou spre Leeson Park. Rîdea aproape șiret și strîngea brațul lui Stephen cu afecțiunea unuia mai vîrstnic.

— Viclenie, nu zău ! exclamă. Tu ești ăla ? Tu, biet poet, tu !

— Și acuma m-ai făcut să mă mărturisesc ție, spuse Stephen, mișcat la atingerea aceasta, după cum m-am mărturisit ție în atîtea alte lucruri, nu-i așa ? [...] M-ai făcut să mărturisesc de ce mă tem. Dar am să-ți spun și de ce nu mă tem. Nu mă tem de a fi singur sau de a fi respins de dragul altuia sau a părăsi orice va trebui să părăsesc. Și nu mă sperie să fac o greșeală, chiar o greșeală mare, o greșeală de-o viață, poate chiar cît veșnicia de mare.

Cranly, redevenind grav, încetini pasul și spuse :

— Singur, singur de tot. Nu ți-e teamă ? Și știi ce înseamnă vorba asta ? Nu numai să fii despărțit de toți ceilalți, dar să n-ai un singur prieten.

— O să-mi iau acest risc“ [19].

E proclamația romantică a unui titan byronian.

Asemenea eroului mitologic al cărui nume l-a împrumutat personajul din *Portret*, Stephen Dedalus înțelege evadarea din Irlanda ca pe o eliberare. „Insula verde“ fusese o temniță unde îl sufocaseră zidurile familiei, ale școlii, ale bigotismului și șovinismului. Irlanda, dominată de englezi, cea dintîi colonie a coroanei, țara care — potrivit părerii lui Joyce — și-a asasinat

eroul, pe Parnell, nu îi oferea climatul necesar manifestării acelui *eroism* pomenit de el atît de insistent în anii adolescenței.

În eseul consacrat lui James Clarence Mangan (scris, se cuvine să ne amintim, cînd Joyce abia împlinise 20 de ani), se concentrează un întreg crez artistic, mai clar formulat, poate decît în oricare scriere a sa din acea perioadă. Artistul care își înalță protestul din interiorul existenței sale irlandeze nu se poate exprima pe sine decît în „momentele cele mai zbuciumate", cînd grăiește „strigînd violent și făcînd gesturi largi" : e un protest romantic prin definiție [20]. Dacă scriitorul irlandez vrea să își însușească „starea de spirit a clasicismului", care „nu e o formă a vreunei epoci anume sau a unei anume țări", ci „o constantă stare de spirit artistic" [21], va preciza el cîțiva ani mai tîrziu, trebuie să se plaseze undeva, în afara cerințelor imediate ale vieții din Irlanda stăpînită de prejudecățile puritane. Pentru unii comentatori, eseul din 1902 e cel dintîi semn al hotărîrii de a-și părăsi țara [22].

Așa încît despărțirea de Irlanda, în decembrie 1902, nu era, în intenția lui Joyce, o despărțire definitivă ; ea însemna, în primul rînd, evadarea din circumstanțele care stîrniseră în calea deplinei realizări a marelui talent a lui Mangan. Într-unul din carnetele sale de mai tîrziu va nota un aforism (reluat și în *Portret* [23]) : „drumul cel mai scurt spre Tara e via Holyhead" [24] : Muntele Tara e un loc sfînt al mitologiei irlandeze, iar Holyhead e portul din Țara Galilor de unde se îmbarcau călătorii spre Anglia și spre Continent.

Dar, trebuie să observăm, aforismul e ulterior despărțirii de Irlanda și sună mai curînd ca o justificare. Amintirile celor care l-au cunoscut în lungii săi ani de exil concordă fără excepție asupra faptului că scriitorul nu se despărțise, de fapt, niciodată de Irlanda. Un prieten elvețian din vremea în care Joyce lucra la *Priveghiul lui Finnegan* povestea că, atunci cînd era întrebat despre raporturile lui cu țara lăsată în urmă, surîdea și — în timp ce soția lui „protesta împotriva elogiilor", spunînd că Irlanda e „o țară urîtă, murdară și sumbră, unde tot anul se mănîncă varză, cartofi și slănină, unde femeile își petrec zilele la biserică și bărbații la cîrciumă" — răspundea că, pentru el, Dublinul e „primul oraș al

lumii", căruia i se cuvenea să fie scăldat nu de un „rîuleț milos", Liffey, ci de Nil, de Amazon, de acel vechi Olyssus al lui Socrate [25].

Indiferent dacă a recunoscut sau nu, Joyce a rămas cu o imensă nostalgie a Irlandei ; gestul impulsiv al unui tînăr de 20 de ani, exasperat de lipsa reală a perspectivei intelectuale din Dublinul începutului de secol, a fost explicat în fel și chip. Foarte rar, însă, ca o hotărîre insuficient cumpănită și asupra căreia un tînăr orgolios nu a vrut să revină.

Autorul unei foarte solide analize a romanului modern, David Daiches, își începe astfel unul dintre capitolele consacrate lui Joyce : „James Joyce și-a părăsit Dublinul natal cînd avea 22 de ani și a trăit mereu după aceea într-un exil voluntar pe Continent. Cu toate acestea, opera lui e necontenit preocupată de Dublin, fundalul e Dublinul, atmosfera e Dublinul și toate uriașele resurse ale realismului său simbolic au fost folosite pentru crearea prin limbaj a esenței și realității acelui Dublin căruia i-a întors spatele cînd era tînăr. E un fapt simbolic în sine. Cariera literară a lui Joyce a fost o încercare continuă de a se izola de viață, care e subiectul său, pînă cînd a atins punctul unde ceea ce se numește comedie ideală a devenit posibilă" [26].

Într-un chip sau altul, acesta e punctul de vedere al majorității exegeților operei joyciene. Exilul nu are numai un sens sentimental — despărțirea de țară și de familie — ci și unul estetic : izolarea de faptele vieții (care constituie *subiectul* operei sale). Cu alte cuvinte, pentru a-și putea păstra obiectivitatea față de lumea ce urma să fie încorporată în creația literară, el a preferat „să se distanțeze", să capete o perspectivă care să-i îngăduie să cuprindă un orizont larg al realității. În planul metaforei, afirmația nu poate fi negată. Am, însă, impresia că foarte rar critica a socotit necesară depășirea acestui plan.

Obiectivitatea reprezenta, e adevărat, suprema aspirație a tînărului scriitor : epifaniile sînt cea dintîi materializare a unei asemenea concepții estetice. În opera sa de mai tîrziu, epifania nu va mai fi un gen autonom, ci un procedeu menit să reveleze „existența lăuntrică a lucrurilor", comunicarea lor secretă cu scriitorul. Alegoria însăși se constituie ca o proiecție a acestui înțeles

interior : autorul şi personajul său au numai un rol pasiv, ei sînt martori ai manifestării complexe a lumii materiale, a obiectelor din preajmă. Anticipînd doctrina expresionistă, epifaniile lui Joyce proclamă necesitatea unei citiri simbolice a realităţii.

„Realismul — aminteşte Harry Levin — stabilise funcţia de observator a scriitorului, naturalismul a făcut din el o persoană «din afară». În contrast cu documentarea rudimentară a celor dintîi romancieri, «felia de viaţă» era tăiată foarte fin [...]. Scriitorul modern stă deoparte, aşteptînd o întîlnire întîmplătoare sau un crîmpei de conversaţie care să declanşeze povestirea. De fapt, el nu prezintă o povestire, ci aruncă privirea oblică asupra unui subiect de mai mari proporţii [...]. E o simplă încercare de a defini ceea ce se numeşte adesea *nuanţă*. Epifania e, în ultimă analiză, acelaşi lucru. Deşi îşi are originea în teologie, ea devine acum o problemă de tehnică literară. Ea a devenit contribuţia lui Joyce la acea necontenită transformare a naraţiunii în nuvelă, înlocuind intriga cu stilul şi prefăcîndu-l pe povestitor într-un specialist al «aparatului de filmat ascuns»" [27]. E limpede că, pentru cineva care înţelege scrisul ca o izolare, „un butoi al lui Diogene", despărţirea efectivă de realitatea ce va trebui să devină obiect al literaturii nu e obsolut obligatorie, de vreme ce i se deschide un alt teritoriu al exilului.

E tot atît de adevărat că mai toţi prozatorii „fluxului memoriei" — Proust, Virginia Woolf, Faulkner — s-au izolat de realitatea contemporană : dar pentru nici unul dintre ei *exilul* nu a însemnat neapărat plecarea departe de ţară (pentru Virginia Woolf, structură sufletească fragilă, nefericită, el nu a însemnat nici măcar ignorarea problemelor literare ale epocii şi activitatea ei în grupul „Bloomsbury" e ilustrativă în această privinţă, iar Faulkner, în singurătatea fermei sale din Mississippi, a rămas un comentator atent al celor mai dramatice conflicte sociale şi rasiale ale ţării lui).

Evident, discutarea problemei nu poate neglija aspectele temperamentale. E foarte posibil ca Joyce să fi avut nevoia acestei distanţări, e posibil ca să se fi simţit stingherit în climatul Dublinului, în preajma unei familii veşnic împovărate de mari dificultăţi financiare, o familie care îl îndemna să-şi aleagă cît mai repede

o meserie rentabilă și s-o ajute să iasă din impas (cu toate că nu există nici o dovadă că John Joyce ar fi intenționat să-i descurajeze intenția de a se dedica scrisului, ci — dimpotrivă —, se știe foarte bine — era mîndru de primele succese ale fiului). Ca presiunea educației iezuite să fi reprezentat (așa cum, de fapt, s-a și întîmplat) o primejdie acut resimțită de Joyce care să fi căutat un refugiu, cît mai departe de centrul cultural atît de profund influențat de catolicism care era Dublinul. Dovadă că și Yeats s-a refugiat din Irlanda.

Lui Joyce, nici mișcarea literară irlandeză nu i se părea suficientă pentru a întemeia o tradiție modernă. Dar, se cuvine să observăm, cultura europeană i se înfățișa îndeajuns de nebulos : punctele ferme de orientare erau puține — Ibsen, Hauptmann și, într-o măsură, simboliștii francezi. Încolo, peisajul literar al Europei contemporane era fragmentar și eclectic. Tot ceea ce cunoștea, cunoștea bine, lecturile lui scoteau la lumină sensurile esențiale ale operelor lui Tolstoi, Turgheniev, Rousseau, Bruno... Dar e foarte greu să se stabilească o trăsătură de unire între scriitorii pe care îi admira. Și, în afară de aceasta, literatura engleză (deopotrivă cu aceea creată de irlandezii emigrați la Londra — Shaw sau Yeats) nu i s-a părut niciodată un teritoriu pustiu în care valorile nu au cum să iasă la lumină.

În august 1904 îi va scrie Norei Barnacle, viitoarea lui soție : „Cugetul meu respinge întreaga ordine socială actuală, laolaltă cu creștinismul, căminul, virtuțile recunoscute, clasele existenței, doctrinele religioase“ [28]. Declarație interpretată astfel : „Sentimentul că e o făptură diferită de ceilalți — care fusese pînă atunci o scuză pentru participarea prin opoziție și pentru definirea sa în interiorul a ceea ce numea «clasele existenței» — devenise mai precis, fără îndoială, și din cauză că prezența Norei a făcut posibilă anvizajarea unei «separații mai concrete». Joyce se pregătea să treacă din condiția de rebel în aceea de exilat, de la războiul de guerrillă împotriva bisericii ca forță dominantă în societate la un război deschis împotriva întregii societăți și a indivizilor care o alcătuiesc“ [29].

De un timp încoace, comentatorii creației lui Joyce vorbesc tot mai stăruitor despre această „trecere la un război deschis“ împotriva unei întregi societăți ca despre

adevărata cauză a exilului. Cu alte cuvinte, — s-ar cuveni să se precizeze — trecerea de la o conştiinţă nefericită, limitată de geografia Dublinului, la o conştiinţă universală. Exilul nu e pur şi simplu separarea de o lume pe care el nu o putea suporta : detaşarea de realităţile irlandeze nu coincide cu negarea obîrşiilor şi nici cu identificarea ţării, în întregimea ei, cu lumea bigotă, cu inerta lume în care trăise adolescentul Joyce. Dimpotrivă, ea va căpăta proporţii mitice, o proiecţie în care istoria şi legenda se suprapun necontenit. Exilat în propria patrie, Stephen nu va simţi nevoia apropierii de Europa.

E, oare, opera compusă pe Continent o restituire a adevăratei Irlande, aceea în care Joyce nu a încetat nici un moment să creadă ? Iată care e, după cum mi se pare, întrebarea fundamentală ce îşi aşteaptă răspunsul de la orice analiză a creaţiei joyciene.

Oricum, e foarte greu să se accepte ideea potrivit căreia exilul tînărului Joyce avea doar raţiuni de ordin estetic, că plecarea spre Paris (un oraş despre care nu ştia prea multe) se explică prin căutarea unui mediu mai prielnic scrierii unei literaturi statornic centrate în jurul Dublinului şi al oamenilor lui.

NOTE

1 Vizita lui Joyce e relatată de Ellmann, *op. cit.*, pp. 102—3.

2 *Idem*, p. 104.

3 Cf. Richard Ellmann, „Joyce and Yeats", în *Kenyon Review*, XII (Autumn, 1950), pp. 622—3.

4 Cf. Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 104.

5 G.S. Fraser, *W.B. Yeats*, Londra, 1960, p. 8.

6 Cf. Richard Ellmann, *Yeats, the Man and the Masks*, New York, 1948, p. 106.

7 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 183.

8 Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 105.

9 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 183

10 Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 108.

11 Cf. *idem*, p. 111.

12 Vezi Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 194.

13 Cf. *ibid.*

14 Berlitz era numele autorului unor metode de învăţare a limbilor străine; şcoli în care se predă după sistemul lui există în întreaga lume.

15 Cf. Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 114.

16 *Ibid.*

17 Oscar Wilde, *De profundis*, Paris, 1976, p. 39.

18 Vezi Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 114.

19 James Joyce, *Portret al artistului...*, pp. 379—80 (traducere de Frida Papadache).

20 James Joyce, *James Clarence Mangan*, în *Critical Writings*, pp. 80—2.

21 James Joyce, *Stephen Hero*, p. 78.

22 A. Walton Litz, *James Joyce*, p. 27.

23 P. 385 a traducerii româneşti.

24 James Joyce, *The Workshop of Daedalus* (ed. Robert Scholes şi Richard M. Kain), Evanston, 1965, p. 101.

25 Jacques Mercanton, *Les Heures de James Joyce*, Lausanne, 1967, pp. 34—5.

26 David Daiches, *The Novel and the Modern World*, Chicago, 1970 (ed. a VIII-a), p. 63.

27 Harry Levin, *James Joyce: A critical Introduction*, Londra, 1960 (ed. a II-a), p. 39.

28 James Joyce, *Letters*, New York, 1957, vol. II, p. 48 (ed. Stuart Gilbert).

29 Hélène Cixous, *The Exile of James Joyce*, New York, 1972, p. 437.

2.

Nici din scrisorile lui Joyce, nici din amintirile cunoscuţilor lui nu se poate deduce că la Paris el s-ar fi simţit fericit că, în sfîrşit, îşi împlinise visul. Era „singur şi fără prieteni"[1] şi toate speranţele adunate la trecerea prin Londra, unde Yeats îi arătase o bunăvoinţă copleşitoare[2] se iroseau, pare-se, acum. Mai mult decît oricînd înainte, e urmărit de obsesia sărăciei : cînd un medic parizian, căruia îi fusese recomandat de lady Gregory, îl invită la masă, Joyce nu dă nici un detaliu asupra mîncării servite la dejun, ci exclamă : „ce de bani am economisit !".

La facultate s-a dovedit că venise prea tîrziu pentru a obţine o aprobare specială din partea ministrului Instrucţiunii Puplice ca, în lipsa unui bacalaureat francez, să urmeze cursurile. E admis, totuşi, cu învoirea unui decan înţelegător, la orele de fizică, biologie şi chimie. Scrisorile către cei de acasă sînt pline de amănunte privind economiile pe care le făcea, alegînd mîncărurile cele mai puţin costisitoare. Cutreieră magazinele luxoase şi vizează la mobila somptuoasă a viitorului lui cabinet medical.

Prietenului său, Gorman, îi va spune mai tîrziu că a trebuit să-şi întrerupă şcoala după primele zile, pentru că se temea că va fi obligat să plătească imediat taxele şi nu avea de unde[3]. E mai probabil că şi-a dat seama cît de greu îi era să facă faţă, cu franceza lui mai curînd rudimentară, pretenţiilor unui curs universitar. Părinţilor le scria că simte o „ciudată moleşeală" şi că se împacă greu cu iarna pariziană. Totuşi, nu avea de gînd să renunţe pentru totdeauna la cariera medicală şi, de aceea, ezita să accepte un post de profesor la Şcoala Berlitz care ar fi însemnat despărţirea pentru totdeauna

de sălile Școlii de Medicină. Dădea lecții de engleză unui negustor de vinuri dar, evident, banii nu-i ajungeau să acopere cheltuielile, oricît de modeste, ale vieții de medicinist.

De la sprijinitorii lui londonezi veștile erau departe de a-l încuraja. Revista *The Speaker*, la care Yeats îi dusese cîteva versuri, ar fi preferat să publice proză. Scrisorile către cei de acasă sînt tot mai sumbre, aluziile la sănătatea lui fragilă, din ce în ce mai insistente. Așa încît a primit bucuros invitația părinților să vină acasă în vacanța de iarnă (John Joyce a trebuit să-și mai ipotecheze o parte din casă, pentru că altminteri nu ar fi avut cum să-i trimită banii de drum). Înainte de a pleca spre Irlanda s-a fotografiat și a trimis cîte o fotografie la Dublin, familiei și unor prieteni ; pe spatele pozei trimise lui Byrne a scris un scurt poem *(Pentru începutul celei de-a doua părți — călătoria sufletului)*, lăsînd să se înțeleagă limpede că nu are de gînd să renunțe la planul despărțirii de Irlanda.

Într-o altă scrisoare [4] mărturisește că „Parisul îl amuză", dar că a ajuns la concluzia că „în literatura franceză nu există poezie" ; curioasă încheiere a unei călătorii care nu durase decît două săptămîni într-o Franță admirată pînă atunci aproape fără reticențe de tînărul irlandez...

La Dublin își petrece tot timpul în sălile Bibliotecii Naționale ; aici întîlnește un tînăr, Oliver Gogarty, student la Oxford, cu care a descoperit că are gusturi literare comune (amîndoi erau pasionați cititori ai poeziei lui Yeats) și că amîndoi privesc lumea — și, mai ales, aspectele vieții erotice — cu un fel de cinism amuzat. Joyce, care tocmai pierduse prietenia lui Byrne pentru că acesta nu aprecia glumele lui picante, s-a simțit de îndată atras de noua lui cunoștință. Petreceau împreună ceasuri în șir, discutînd despre nevoia schimbării atmosferei irlandeze : Joyce visa la „europenizarea", Gogarty la „helenizarea" ei.

Vacanța a ținut mai mult decît ar fi fost normal : Joyce a plecat spre Paris abia după o lună ; se vede că nu mai era atît de grăbit să se întîlnească din nou cu orașul visat odinioară și cu Școala de Medicină de care se legaseră înainte speranțele lui. Ducea cu el o promisiune (care avea să se dovedească vană) a redactorului

lui *The Irish Time* că s-ar putea să i se publice corespondențele trimise din Franța. La Londra, urmînd sugestiile lui Yeats, l-a vizitat pe editorul unei reputate reviste, *The Atheneum* și a primit o carte pe care să o recenzeze ; dar Joyce nu a acceptat să îndulcească tonul acerb al criticii și s-a despărțit de redactor aruncîndu-i cîteva cuvinte jignitoare. Celelalte redacții nu l-au sprijinit decît cu promisiuni binevoitoare.

La Paris va fi un asiduu cititor al Bibliotecii Naționale și al Bibliotecii Sainte-Geneviève : îl interesau piesele și poemele lui Ben Jonson — pe care voia să și-l ia drept model al propriei sale creații — și *Metafizica* și *Poetica* lui Aristotel (pe care le citea, nu fără efort, în traducere franceză). Nu își însușea concluziile stagiritului și încerca să redefinească, dintr-un punct nou de vedere, sentimentul de „milă și de spaimă pe care îl provoacă o operă tragică". „Dorința — comenta el — e sentimentul care ne îndeamnă să mergem spre ceva, dezgustul e sentimentul care ne îndeamnă să ne despărțim de ceva ; și arta care ne produce aceste sentimente e inadecvată scopului ei, indiferent dacă e comedie sau tragedie. Despre comedie vom vorbi mai încolo. Dar tragedia are ca scop provocarea sentimentelor de milă și de spaimă. Spaima e sentimentul care ne oprește în fața tuturor lucrurilor îngrijorătoare ale destinelor umane și ne unește cu făptura umană care suferă. Dezgustul, pe care urmărește să-l provoace o artă ce nu își înțelege scopul și vrea să creeze tragedia, diferă — așa cum se va vedea — de sentimentele proprii artei tragice, adică spaima și mila. Pentru că dezgustul ne îndeamnă să renunțăm la nemișcare, îndemnîndu-ne să ne despărțim de un anume lucru, în vreme ce spaima și mila ne țin în nemișcare, fiindcă ne fascinează" [5].

Acțiunea sentimentelor de spaimă și de milă — în tragedie — și a celui de bucurie — în comedie — sînt, în comentariul aristotelic al lui Joyce, manifestările adevăratei arte. El distinge trei „stări de spirit" corespunzînd celor trei „moduri de exprimare" — liric, epic și dramatic : nici o deosebire, deci, de categoriile tradiționale, așa cum Joyce le știa, cu siguranță, din manualele de liceu ; nici investirea creației dramatice cu valoarea literară cea mai înaltă nu era, evident, o inovație. Și nici concluzia potrivit căreia arta evoluează spre o fina-

litate strict estetică și „nici morala, nici altă atitudine umană în afara esteticului“ nu justifică opera de artă. Semnificativ e, însă, că el adera la această doctrină artistică în numele „impersonalității“ care „asigura — scria el — autenticitatea creației“ [6].

Între timp a scris două poeme — unul, *Aud oștirile cum răscolesc pămîntul,* în maniera lui Yeats și a lui Gregan, celălalt, *Cînd sfioasa stea răsare-n ceruri,* influențat de recentele lui lecturi din Ben Jonson. Îl anunța pe Stanislaus că a scris și cincisprezece epifanii ; le și ordona într-o anume suită, împreună cu celelalte douăsprezece scrise pînă atunci, în vederea tipăririi unui volum. Era convins că puțini erau cei pe care îi interesa munca lui literară ; pentru motive greu de aflat, ținta ironiei lui era, de această dată, mai ales George Russell. Se poate, însă, presupune că misticismul mai vîrstnicului său contemporan îl exaspera acum mai mult decît în trecut : volumele lui de versuri (amîndouă publicate în acel an 1903), *Divina viziune* și *Grăunțele cunoașterii,* vor pune și mai clar în evidență evoluția continuă a lui Russell spre o lirică a „misterului suprem“, a „comuniunii cu marile taine de dincolo de ființă“. Joyce nu accepta această „blestemată poezie vegetariană“, „filosofia vegetariană, de două ori blestemată“ [7], aluzie răutăcioasă la teozofii din jurul lui Russell, cu toții vegetarieni.

Planurile lui păreau să fie croite pentru multă vreme : cartea de versuri va fi tipărită în primăvara lui 1907, prima lui comedie — cinci ani mai tîrziu, o *„Estetică generală“* peste alți cinci ani. Numai prezentul se dovedea că-i creează probleme mai complicate : scrisese un articol pentru primul număr al unei reviste, *Men and Women,* dar revista nu avea să apară niciodată : *The Irish Time* nu i-a cerut nici o corespondență pariziană ; *The Speaker* i-a propus să scrie o recenzie [8] la traducerea franceză a unei piese de tinerețe a lui Ibsen, *Catilina,* dar colaborarea lui la această revistă respectată de tinerii intelectuali englezi s-a oprit aici. Joyce a trimis cîteva file, prezentînd-o pe Sarah Bernhardt cititorilor lui *The Daily Express* din Dublin, și o relatare a unui carnaval parizian, pentru *The Irish Time* ; nici una nu a apărut.

Totuși, 1903 e anul cel mai productiv al tînărului Joyce : volumul de *Scrieri critice* îngrijit de Ellsworth

Mason și de Richard Ellmann reproduce 22 de articole datate 1903, cele mai multe recenzii ale unor cărți semnate de scriitori irlandezi (cu două sau trei excepții, articolele au apărut în *The Daily Express*). Unele sînt doar notații de cîteva rînduri și nu permit formularea unei concluzii privitoare la concepțiile lui literare din acea vreme. În altele, însă, se poate desluși cu ușurință conturul ideilor sale.

O recenzie publicată la sfîrșitul lui ianuarie, de pildă, la cîteva zile după întoarcerea lui la Paris [9], comentează o carte a lui Stephen Gwynn, unul dintre fruntașii mișcării naționaliste irlandeze. Joyce saluta interesul manifestat de Gwynn pentru literatura contemporană irlandeză, pentru noile forme ale vieții sociale și economice din Irlanda ; dar nu pierdea prilejul de a-și exprima răspicat convingerea că, în afară de Mangan și de Yeats, poezia din ultimul secol nu oferă nici un motiv de încredere în destinul ei : „Operele lor (ale poeților contemporani irlandezi — n.n.) sînt diverse din punctul de vedere al valorii, neridicîndu-se niciodată — cu excepția celei a domnului Yeats — deasupra unei anume fluențe și, din cînd în cînd a unei anume distincții, de multe ori căzînd atît de jos, încît nu au decît o valoare documentară. Sînt opere care prezintă un interes pentru vremea în care au fost scrise, dar, în ansamblu, ele nu cuprind nici a treia parte din valoarea operei unui om ca Mangan, această făptură de fulger care a fost — și e încă — un străin în mijlocul poporului înnobilat de el“ [10].

Peste o săptămînă, *The Daily Express* îi publica o recenzie la cartea lui H. Fielding-Hall, *Sufletul unui popor* [11]. Alegerea lui Joyce ar putea să pară excentrică : volumul recenzat trata problema atitudinii filosofice a birmanilor. De fapt, mobilul era interesul arătat de tînărul recenzent față de filosofiile care respingeau războiul ; el nu a încercat să descopere sensurile mai adînci ale budismului, dar atitudinea sa față de violență, atît de limpede relevată de *Exilații* și mai tîrziu de *Ulise*, explică părerile lui favorabile față de o carte care lăuda „simplitatea unei înțelepciuni profunde a vieții“. Stephen Dedalus, cel din *Portretul artistului*, începea de pe acum să se împotrivească forței brutale dintr-o lume „întemeiată de războinici, de vînători și de mîncători de carne crudă“.

Datora colaborările sale la *The Daily Express* unei scrisori în care lady Gregory îl recomanda lui E. V. Longworth, redactorul ziarului ; gîndindu-se, desigur, la aceste obligații ale lui Joyce, Longworth i-a trimis un volum al protectoarei lui, fiind sigur că va scrie o recenzie favorabilă. Dar, tocmai pentru că voia să-și dovedească independența, obiectivitatea în raporturile cu prietenii săi, James a redactat o notă în care obiecțiile serioase se amestecau cu comparațiile malițioase [12]. Cartea, *Poeți și visători*, era o încercare, nu lipsită de farmec, de a valorifica tradițiile folclorului irlandez. E adevărat că Joyce nu fusese niciodată adept al unei asemenea modalități literare ; îi reproșa lui Yeats că recurge la modelul baladei populare și că nu ține seama de „necesarul acord al literaturii cu lumea de astăzi". Recenzia din *The Daily Express* a fost un alt prilej de a se pronunța împotriva direcției reprezentate de lady Gregory și de Yeats ; nu neapărat o dovadă a nerecunoștinței, ci expresia unei convingeri care surprinde, evident, cînd e raportată la opera de mai tîrziu a lui Joyce a cărei substanță va fi constituită de universul mitologic și de vechile legende irlandeze.

Recenzia la *Poeți și visători* e citată de comentatori mai ales pentru semnificația paragrafului ei final ; el conține una dintre cele mai ferme declarații de solidaritate cu destinul propriei țări, de aversiune față de ocupanții englezi : „Această carte, asemenea multor altora din vremea noastră, e deopotrivă o disociere pitorească și o declarație directă a credinței fundamentale a Irlandei. În lupta materială și spirituală pe care a purtat-o Irlanda, s-au zămislit atîtea amintiri ale credințelor de demult, ca și convingerea că forțele care au învins-o sînt de o nevindecabilă josnicie" [13]. Încă un argument în sprijinul părerii că plecarea din Irlanda nu însemna deloc indiferență față de soarta țării lui : el știa prea bine că exaltarea naționalistă a virtuților nu putea escamota adevărul că progresul era înspăimîntător de lent, că prejudecățile erau încă puternice și periculoase : dar aceasta nu însemna că și-ar fi detestat țara.

În general, însă, articolele publicate de el în 1903 nu pot să contribuie la relevarea unui portret intelectual al tînărului Joyce : autorii cărților recenzate sînt — cu foarte puține excepții — scriitori minori și comentarea

operelor lor nu are cum să implice judecăţi relevante ale criticului ; Fielding-Hall, James Anstie, Clive Phillips-Wolley, John Burnet, „Valentine Caryl“ (pseudonim al unei oarecare Valentine Hawtrey), Aquila Kempster, James Lane Allen, John Pollock, Marcelle Tinayre, Frederick Langbridge, Arnold F. Graves (*Clytemnestra*, tragedie în versuri), A. E. W. Mason, T. Baron Russell nu vor reţine atenţia istoriei literare. Uneori, comentariile sale au ca subiect scrieri cu un orizont mai larg : reevaluarea poeziei lui George Crabbe, de pildă, datorată lui Alfred Ainger [14], unul dintre cei mai reputaţi critici ai vechii generaţii (autor al unor ediţii ale operelor lui Charles Lamb şi Thomas Hood). Concluziile sînt, e adevărat, discutabile : Crabbe e socotit a fi superior lui Goldsmith, „graţiei arcadiene“ a acestuia opunîndu-i o înţelegere mai adîncă a vieţii rurale, un simţ realist mai puternic [15]. (Mai tîrziu îşi va revizui părerile şi îl va proclama pe Goldsmith drept unul dintre cei mai importanţi scriitori ai Irlandei şi ai întregului arhipelag britanic, iar în *Priveghiul lui Finnegan* îl va cita adesea, cu un fel de neascunsă plăcere).

Un alt articol vrednic de interes e cel consacrat unei cărţi a lui Lewis McIntyre, o monografie despre Giordano Bruno [16]. Filosoful pe care îl apărase cu înverşunare în faţa profesorului său, Ghezzi, de la University College (acesta îl acuza de erezie), e lăudat pentru că, „azvîrlind deoparte tradiţia cu un curaj caracteristic umanismului timpului, nu a apelat la metoda filosofică a peripateticienilor ; mintea lui activă formula necontenit ipoteze, temperamentul său vehement îl îndemna mereu să lupte cu alţii [...]. Unele părţi ale filosofiei sale — pentru că ea are mai multe laturi — pot fi lăsate deoparte [...]. Ca observator al lumii, Bruno merită, totuşi, o înaltă preţuire. Mai mult decît Bacon şi Descartes, el trebuie considerat părintele a ceea ce se numeşte filosofie modernă [...]. Pentru noi, proclamarea de către el a libertăţii intuiţiei trebuie să apară ca un moment etern şi, printre cei care au purtat un asemenea război, legenda lui trebuie privită ca fiind cea mai vrednică de cinstire“ [17]. „Dragostea lui arzătoare pentru natură“ se iveşte pretutindeni în sistemul său — „purtînd semnul cugetului său nobil şi al intelectului său lucid“ — şi e „respiraţia largă a Renaşterii“. E întru totul explicabilă, deci, pre-

ţuirea pe care i-a arătat-o Coleridge cînd l-a numit „un Heraclit" şi l-a pus să proclame : „orice putere manifestată în natură sau în spirit trebuie să dezvolte un opus al ei ca singură condiţie şi mod al propriei manifestări ; şi orice opoziţie e, prin urmare, o tendinţă de unificare" [18]. Admiraţia sa faţă de Bruno nu va păli niciodată : din vremea cînd, vrînd să devină actor, se gîndea să împrumute pseudonimul „Gordon Brown" pentru că rezonanţa lui amintea de numele filosofului italian, se va întoarce la exemple împrumutate din scrierile sale ori de cîte ori va voi să susţină teoria „coincidenţei contrariilor" şi să explice raporturile antagonice dintre forţele naturale, obscure, reprezentate de personajele sale din cărţile de mai tîrziu.

Peste aproape trei decenii, cînd *Finnegan* prindea încet contur, un tînăr compatriot al lui Joyce, de curînd sosit şi el într-un exil parizian, Samuel Beckett, va observa cît e de important faptul că personajele cărţii frecventează opera lui Bruno [19]. Model al unei vieţi eroice, „de-a lungul tuturor stărilor de spirit şi al tuturor întîmplărilor prin care a trecut [...] Bruno rămîne o unitate spirituală consecventă" [20]. Sînt, desigur, formulări care au putut deruta : încercările filosofului italian de „a împăca materia şi forma scolasticilor", încercări pomenite în recenzia din 1903, au fost interpretate ca o întoarcere la generaliile gîndirii medievale pe care Joyce le-ar fi atribuit lui Bruno. Mai de curînd, în cercetări mai atente ale sensurilor implicate de tînărul comentator, s-a observat că, de fapt, contrariile la care se referea Joyce, trebuind „să fie numite mai degrabă suflet şi trup, îşi pierd aproape cu totul caracterul metafizic. Această împăcare seamănă cu propria încercare a lui Joyce de a confunda, dacă nu de a concilia, trupul şi sufletul într-o asemenea măsură, încît cei doi termeni pot fi schimbaţi între ei" [21].

În sfîrşit, o altă recenzie care poate completa portretul artistului în 1903 e cea dedicată unei cărţi despre pragmatism, semnată de un profesor, F. C. S. Schiller [22]. Joyce nu era un adversar al pragmatismului : „pragmatismul e un lucru care trebuie să fie luat cu adevărat în seamă ; el reformează logica, dezvăluie absurditatea gîndirii pure, stabileşte o bază etică pentru metafizică, face practic inutil criteriul adevărului şi elimină absolutul odată pen-

tru totdeauna"[23]. În felul acesta, pragmatismul e identificat cu filosofia bunului-simț. Dar, în același timp, Joyce sugerează inconsecvența unei atitudini filosofice care, proclamînd necesitatea unei metode fondate pe criterii științifice, punînd la stîlpul infamiei fantomele lui Platon și Aristotel, își stabilește ca punct de plecare „psihologia emoțională", în vreme ce, „dacă profesorul Schiller ar fi pornit de la psihologia rațională, ar fi ajuns la o poziție bine întemeiată" ; dar — constată recenzentul — „el fie că nu a auzit, fie că nu consideră filosofia rațională vrednică să fie menționată"[24]. Obiecție foarte semnificativă pentru orizontul lui Joyce care cuprindea cîteva puncte ferme, scientismul (neconfundat cu pragmatismul) fiind unul dintre cele mai limpede proiectate în scrierile sale — unele, desigur, încă naive — de pe atunci.

Paginile scrise de el în 1903 nu se referă, evident, la capodopere : citea cărțile trimise de Longworth și le recenza, obsedat fiind — așa cum o dovedesc clar și scrisorile trimise acasă — de permanenta nevoie de bani. Nu ezita să scrie și interviuri cu campionii de automobilism[25]. Avea puțin timp pentru crearea unei opere mai solide (la care, dealtminteri — își amintește Stanislaus — nu contenea să viseze).

Întîlnise, în ultimele luni, la Paris, cîțiva tineri din generația lui în tovărășia cărora dorința de a scrie o literatură cu adevărat semnificativă devenea aproape obsedantă. Printre ei, austriacul Theodor Däubler, temperament sumbru și nestăpînit, cel pe care tinerii expresioniști aveau să-l aclame ca pe un premergător, iar Kurt Pinthus, unul dintre primii teoreticieni ai noii atitudini poetice îl va numi „autor al unor imnuri ciclopice, purtătoare ale unei filosofii și ale unei etici imanente"[26]. Foarte susceptibil, categoric, și-a simțit convingerile religioase jignite de atitudinea ironică a lui Joyce și a amenințat că îl va provoca la duel. Nu fără greutate, conflictul a fost aplanat, dar Joyce și Däubler nu vor deveni niciodată prieteni.

În primăvara lui 1903 a sosit la Paris un alt irlandez, cu zece ani mai vîrstnic decît Joyce, John Synge. Încercările lui desperate de a obține colaborări nu au avut nici un succes ; era veșnic flămînd (fusese internat și într-un spital, cu diagnosticul de dispepsie gravă). Dis-

cutau îndelung, în contradictoriu, amîndoi încăpățînați și orgolioși : Synge îl învinuia că are gusturi burgheze, Joyce că dă importanță lucrurilor de nimic.

Cu cîțiva ani în urmă, Yeats îl sfătuise pe Synge să renunțe la intenția de a deveni istoric al literaturii franceze și să încerce să scrie teatru. În toamna lui 1902 îi adusese lui Yeats prima recoltă : patru drame scrise în ultimii trei ani, cînd trăise ca un sihastru în Insulele Aran, în largul coastei de vest a Irlandei : purtau încă parfumul ciudat al acelor locuri singuratice unde graiul avea o sonoritate aspră, bărbătească. Yeats îi vorbise lui Joyce despre piesele lui Synge (mai ales despre *Călători pe mare*, „o dramă care a fost scrisă, parcă, de vechii greci") și i le-a dat să le citească : „nici un manuscris nu a fost citit vreodată cu mai puțină simpatie" [27].

Cînd s-au întîlnit, după cîteva luni, Joyce i-a reproșat că piesa are multe cusururi din punctul de vedere al esteticii aristotelice, și, mai cu seamă, că e prea scurtă : „Nici o piesă într-un act, nici o dramă pitică nu poate fi un argument nimicitor" [28]. E clar că îi citise piesa fără prea multă bunăvoință ; dealtminteri, relațiile dintre ei nu vor fi niciodată deosebit de calde : la rîndul său, Synge privise cu indiferență carnetul în care Joyce își notase greșelile de gramatică din textele contemporanilor săi ; pe tînărul dramaturg îl irita importanța dată de Joyce regulilor. S-au despărțit curînd, detestîndu-se cordial reciproc.

Mai era un zețar, Joseph Casey, fost militant fenian, cu o biografie spectaculoasă, întemnițat de englezi, evadat din închisoarea de la Manchester, participant la conspirații romantice, cu răpiri, deghizări, cu bombe ascunse în cazărmile armatei engleze. (Casey va apărea în *Ulise*, unde se va numi Kevin Egan).

Joyce o ducea, în continuare, foarte greu ; nu-și putea permite să meargă decît foarte rar la teatru și la operă, dar a izbutit să vadă una dintre primele reprezentații cu *Pelléas și Mélisande* a lui Debussy, cîte un spectacol cu Sarah Bernhardt sau cu Gabrielle Réjane (dar, se pare, nu cu piese prea reprezentative). Călătoriile în afara Parisului au fost puține : o dată pînă la Nogent, pe Marna, foarte aproape de oraș, a doua oară la Tours, în tovărășia unui thailandez pe care îl cunoscuse la Biblioteca Sainte-Geneviève : mergeau să asculte un excelent tenor

care cînta în catedrala vechiului oraş. Pe drum, într-o gară, a văzut la un chioşc o carte, *Les lauriers sont coupés* a lui Edouard Dujardin, despre care ştia că e un prieten al lui George Moore. A cumpărat-o : la 15 ani de la apariţie, timp în care trecuse aproape neobservată în Franţa, cartea lui Dujardin îşi împlinise destinul ; ea se întîlnea cu cel care avea s-o aducă în rîndul documentelor fundamentale ale literaturii moderne. Ori de cîte ori comentariile lui *Ulise* vor susţine că monologul interior joycian a fost creat sub influenţa lui Freud, el le va răspunde că originea trebuie căutată în această cărţulie de mai puţin de o sută de pagini, rătăcită prin nu se ştie ce întîmplare într-un chioşc dintr-o gară oarecare de pe calea ferată Paris-Tours.

Problemele pecuniare erau din ce în ce mai grele ; scrisorile către cei de acasă sînt pline de lamentări : e obligat să mănînce prost, se simte foarte slăbit, nu are bani să-şi cumpere alte haine în locul celor prea uzate, e ameninţat să fie dat afară din camera sărăcăcioasă de hotel pentru că nu şi-a plătit chiria... Efectul încercărilor prin care trecea de cîteva luni a fost, însă, cu totul neaşteptat : şi-a dat seama că, „în pofida marilor lipsuri, e în stare să supravieţuiască“ [29].

Necontenitele experimente stilistice îl vor duce spre Ben Jonson, spre versul precis, spre expresia epurată a elizabethanilor. Meditaţiile lui estetice îi dezvăluiseră importanţa creaţiei dramatice şi, mai ales, a comediei. „Nu îşi dădea, însă, seama că sistemul lui estetic nu se putea justifica *în sine*, că trebuia să se implice prin modelarea unei opere şi prin transformarea lui însuşi într-un eveniment dintr-o autobiografie fictivă“ [30]. Epifaniile lui erau deocamdată fragmente lipsite de sensul autenticităţii pe care nu îl putea da decît ansamblul narativ.

Probabil că ar fi rămas încă multă vreme la Paris, că ar fi izbutit să dea un înţeles mai clar încercărilor literare. Poate că nu s-ar fi pierdut în boema artistică a marelui oraş : nu-i plăcea să-şi piardă vremea în discuţii amuzante în cafenelele Cartierului Latin şi nici escapadele sale nu erau prea multe. Dar, pe la sfîrşitul lui martie, a simţit că scrisorile venite de acasă sînt mai evazive, că i se ascunde ceva. Întrebările lui primeau răspunsuri reticente. Pînă cînd, în seara de 10 aprilie,

întorcîndu-se tîrziu acasă, a găsit o telegramă care îl aștepta și al cărei text va puncta un moment de maximă tensiune în *Ulise* : „Mama pe moarte vino acasă tata".

Nu avea bani de drum și, după un moment de ezitare, s-a dus în toiul nopții la comerciantul de vinuri căruia îi dădea lecții de engleză : i-a cerut un împrumut și, în zorii zilei următoare, a plecat spre Dublin. Despărțirea de Paris se petrecea tocmai în momentul în care începuse să se adapteze modului de viață de acolo și să spere că va putea să scrie așa cum rîvnise încă de mult.

Se întorcea într-un Dublin care i se părea și mai sumbru și mai neprietenos, pentru că moartea nu mai era doar o idee abstractă, ci o realitate ce pogorîse în propria-i casă. Era Ziua de Paște și bolnava (i se diagnosticase ciroză), convinsă că suferința ei e pricinuită și de purtarea impioasă a fiului, i-a cerut să se spovedească și să se împărtășească. El a refuzat, May Joyce a început să plîngă în hohote, i s-a făcut rău, rudele aflate lîngă patul bolnavei l-au implorat, l-au amenințat, dar James nu a făcut nici o concesie.

Prietenii săi (cu excepția lui Byrne care îi reproșa că nu e mai înțelegător cu sărmana lui mamă) au fost mai puțin severi cu el : îi acceptau justificările, îi admirau încrederea în propria misiune artistică, în numele căreia erau de acord că e obligat să sacrifice totul, chiar și buna înțelegere cu familia. Raporturile lui cu prietenii din Dublin nu erau, însă, dintre cele mai cordiale ; Gogarty, de exemplu, scrisese un poem, *Moartea lui Shelley*, voind să-l trimită juriului de sub președinția profesorului Dowden. Joyce i-a propus să schimbe versul final al poemului și Gogarty a acceptat. S-a simțit, însă, profund jignit cînd Dowden, înmînîndu-i premiul, a citat versul lui Joyce ca pe argumentul suprem al valorii poetice a compoziției premiate [31].

James scria puțin : nici recenziile pentru *The Daily Express*, al căror onorariu era acum atît de necesar, nu îl mai interesau (nu le va relua decît în toamnă). Cariera literară părea să-i fie indiferentă. Nu se știe, de pildă, cît de mult l-a măgulit aprecierea lui George Russell, care, citindu-i versurile, le-a lăudat pentru „arta lor perfectă" și pentru că erau „delicate și elegante ca o pictură de Watteau" [32]. Dar Russell nu îl mai considera cel mai talentat între reprezentanții tinerei generații irlandeze.

Avea acum mai multă încredere în Padraic Colum, funcționar la căile ferate, care participase la întemeierea Teatrului Literar Irlandez. Joyce a ținut să-l cunoască și l-a întîlnit într-o seară, la Biblioteca Națională pe acest coleg de generație (născut în 1881, cu o lună și ceva înaintea lui James). Colum va relata, după mai bine de o jumătate de veac, întîlnirea cu tînărul întors de la Paris, „cam arogant, dar uimitor de naiv".

Au vorbit despre mișcarea Renașterii Irlandeze al cărei partizan înflăcărat era Colum ; „Nu am încredere în nici un fel de entuziasm", i-a replicat cu asprime Joyce. Cînd celălalt i-a mărturisit că, pentru el, unica valoare a poeziei se exprimă în conținut, a răspuns : „lirica e o simplă eliberare a ritmurilor". La Dublin se reprezentase de curînd *Nora* lui Ibsen ; piesa, declară Joyce, e o naivă jucărie, contrastînd cu „marile drame", *Hedda Gabler* și *Rața sălbatică*. Aflînd că Padraic Colum scrisese și el o piesă, i-a cerut manuscrisul ; i l-a restituit după cîteva zile spunîndu-i : „E putred din temelie". Și a continuat : „Nu știu de la cine ai preluat mai multe erori — de la Ibsen sau de la Maeterlinck ?"[33].

Era, evident, semnul invidiei provocate de elogiile lui Russell (și, pare-se, nu numai ale lui, Yeats prețuindu-l și el foarte mult pe Colum). Ceva mai tîrziu, cînd disensiunile juvenile vor deveni mai puțin violente, Joyce îi va recunoaște talentul și-i va lăuda un poem, spunînd : „Eu nu aș fi fost în stare să-l scriu"[34].

Pe ceilalți scriitori i-a văzut destul de rar. Lady Gregory era încă supărată pentru recenzia scrisă de el, deși era înduioșată de soarta mamei lui. La serata organizată pentru tinerii literați din Dublin, însă, nu l-a invitat. Joyce a apărut, „cu insolența lui de timid, înaintînd spre gazda care îl privea, ostilă, și îndepărtîndu-se de îndată, ca să se uite la ceilalți oaspeți"[35].

Nici George Moore nu l-a invitat niciodată la seratele la care Gogarty era aproape întotdeauna oaspete. Russell i-a arătat lui Moore cîteva poeme ale lui James : comentariul a fost scurt și plin de dispreț. Aflînd că Joyce obișnuiește să ia cu împrumut sume mici, el a exclamat : „Cum asta ! Înseamnă că nu e decît... decît un cerșetor"[36]. S-au găsit, firește, binevoitori care să-i relateze lui Joyce aceste cuvinte : Joyce a afectat nepăsarea.

Boala mamei sale se agrava : pe la începutul verii nu se mai putea hrăni, vomismentele deveniseră tot mai dese. James îi cînta (aşa cum îi cîntase cîndva fratelui său, George), acompaniindu-se la pian. John se întorcea acasă beat şi într-o seară i-a strigat bolnavei : „Nu mai pot ! Dacă n-ai de gînd să te faci bine, mori odată ! Mori şi du-te la dracu !". Stanislaus s-a repezit la el, ţipînd : „Porcule !", dar s-a oprit cînd a văzut-o pe maică-sa zbătîndu-se să se dea jos din pat ca să-i despartă [37]. Atmosfera din casă devenise insuportabilă.

May Joyce a murit la 13 august. În ultimele ei ceasuri s-a mai petrecut o scenă pe care James nu va avea s-o uite : fratele ei, John Murray, le-a poruncit lui şi lui Stanislaus să îngenuncheze la căpătîiul muribundei, dar amîndoi l-au ignorat. După înmormîntare John plîngea cu hohote ; Stanislaus îl privea mînios, convins că se preface, dar James era înduioşat şi se uita la el cu milă. Încerca să-şi consoleze fraţii mai mici — îndeosebi pe Mabel care nu împlinise încă zece ani şi era cu totul doborîtă de durere [38].

Peste cîteva zile a descoperit un teanc de scrisori de dragoste trimise odinioară de John Joyce viitoarei sale soţii ; le-a citit şi, la întrebarea mută a lui Stanislaus, a răspuns ridicînd din umeri : „Nimic !". Nu era o concluzie sentimentală, ci o judecată de critică literară. Fratele lui, mult mai puţin interesat de acest aspect al problemei, le-a aruncat în foc [39].

La sfîrşitul lui august James a primit de la Longworth un vraf de cărţi pe care urma să le recenzeze ; pînă pe la mijlocul lui noiembrie recenziile lui au apărut, la intervale cam de două săptămîni, în *The Daily Express*, uneori două sau trei deodată, rubrica semnată de el căpătînd, astfel, un caracter de permanenţă. Se părea, deci, că Joyce îşi aflase vocaţia, că se pregătea să devină critic literar. Criteriile lui erau îndeajuns de ferme : era adversar al melodramei şi al sentimentalismului, aprecia realismul lui Crabbe [40], naturalismul lui Zola [41], „splendoarea" picturii realiste flamande [42]. Lui Gogarty îi spunea că e obligatoriu „să ţii pasul cu noile exigenţe literare", că principala îndatorire e „să spui adevărul, să nu exagerezi", cu alte cuvinte, „să descrii exact ce fac" cei despre care vorbeşti [43]. Preocuparea de a-şi păstra obiectivitatea e programatică : poetul, tragedianul tre-

buie să privească totul, chiar și comportările patologice, cu „o simpatie indiferentă“ [44]. Principiu respectat doar în parte, de vreme ce recenzia la o carte cu totul mediocră, *Casa păcatului* de Marcelle Tinayre, de curînd tradusă din franțuzește, devine pretext al unei acerbe polemici deopotrivă cu janseniștii și cu iezuiții [45].

Colaborarea lui cu *The Daily Express* s-a întrerupt brusc, după cum se pare, în urma unei certe violente cu Longworth [46]; Joyce va refuza din nou orice concesii, recomandările redactorului de a trata cu mai multă indulgență cărțile recenzate. S-a dovedit, în această împrejurare, că Joyce nu avusese de gînd să se consacre criticii literare; cu toate că despărțirea de rubrica din *The Daily Express* avea consecințe grave în privința problemelor lui financiare, nu a încercat să-și reia activitatea, nici la ziarul lui Longworth, nici la altul. Dealtfel, cu vreo două luni mai devreme, încercase să-și găsească o altă slujbă. Mai întîi, se adresase profesorului Dowden, în speranța că îl va ajuta să fie angajat la Biblioteca Națională; răspunsul a fost negativ, Dowden era chiar surprins de îndrăzneala tînărului. După aceea, Skeffington, prietenul și rivalul lui de la University College, lucrînd acum în administrația universității, l-a anunțat că există posibilitatea să predea limba franceză la cursurile serale. Joyce a respins propunerea, temîndu-se că i se întinde o cursă, că se urmărește transformarea lui într-un veșnic datornic al iezuiților din conducerea universității.

L-a vizitat pe decanul Darlington ca să-i mulțumească și să decline propunerea, motivîndu-și refuzul prin „insuficientele lui cunoștințe de franceză“. Încercările lui Darlington de a-l face să primească nu au avut succes. „Dar cărei cariere ai de gînd să te dedici, domnule Joyce ?“, l-a întrebat decanul. „Carierei literare“. „Și nu există pericolul de a muri de foame pînă atunci ?“. Joyce a recunoscut că există și acest pericol, dar că sînt destule răsplăți ale unei asemenea hotărîri. Darlington l-a îndemnat să se gîndească la exemplul unui faimos avocat din Dublin care a făcut o carieră excelentă, consacrîndu-se deopotrivă și ziaristicii. (Stanislaus insinuează că tînărul avocat publicase simultan articole polemice în două ziare ale unor partide opuse). „Nu cred că am talentul acestui gentleman“, răspunse sec Joyce [47].

Poate că, totuşi, soluţia sugerată de Darlington l-a tentat : s-a înscris la drept, a frecventat cîteva cursuri, dar, foarte curînd, a renunţat. A încercat apoi să urmeze Şcoala de Medicină St. Cecilia, dar, şi de această dată, slaba pregătire la chimie l-a împiedicat să continue. Poate că, la toamnă, va avea mai multe şanse la Şcoala de Medicină de la Trinity College, unde chimiei i se dădea mai puţină importanţă. Dar intenţiile lui de a deveni medic s-au oprit aici : din toate, nu va rămîne decît o evidentă abilitate de a mînui vocabularul medical, dovedită în literatura lui de mai tîrziu.

Joyce avea, precum se pare, intenţia să rămînă la Dublin : voia să scoată, împreună cu Skeffington, o publicaţie săptămînală (îi şi găsiseră titlul, *The Goblin* — Spiriduşul) care trebuia să se opună „presei corupte" din Irlanda. O revistă literară, fără să neglijeze însă problemele esenţiale ale vieţii politice : emanciparea femeii, opoziţia faţă de orice fel de războaie, socialismul trebuiau să fie tratate într-un spaţiu relativ larg. Aveau nevoie de 2 000 de lire pentru a pune revista pe picioare. Joyce aflase că un bogătaş american, Thomas F. Kelly, stabilit în apropierea Dublinului, realizase o înţelegere cu Colum, plătindu-l vreme de trei ani doar ca să scrie o literatură inspirată din viaţa satului irlandez, Kelly urmînd să deţină după aceea exclusivitatea vînzării cărţilor lui Colum în America. Joyce spera să obţină de la generosul american suma necesară revistei. La începutul lui decembrie a plecat pe jos, cale de 14 mile (cam 23 de kilometri), pînă la reşedinţa lui Kelly, dar portarul nu i-a îngăduit să intre. S-a întors — tot pe jos — şi i-a trimis o scrisoare indignată americanului ; răspunsul a fost politicos — scuze pentru dezagreabilul incident — dar net : Kelly nu dispunea de o asemenea sumă pe care să o investească în publicarea unei reviste.

Atunci, Joyce s-a adresat redactorului unei reviste de apicultură, un anume Gillies, propunîndu-i să publice traducerea *Vieţii albinelor* a lui Maeterlinck. Gillies a răsfoit cartea şi a conchis : „Nu cred că Maeterlinck a crescut vreodată albine". Ceea ce, probabil, era adevărat. I-a oferit, în schimb, o slujbă de redactor pe care Joyce, aşa cum va declara mai tîrziu, o va deţine „vreme de vreo 24 de ore"[48].

Greu de împăcat imaginea aceasta a unui Joyce capricios, nepăsător față de situația lui socială, cu declarația lui, adesea citată : „Vreau să fiu celebru încă din timpul vieții“ [49]. Cu atît mai curioasă e contradicția dintre concluzia biografilor care vorbesc despre opoziția lui față de orice activitate politică și informațiile privind participarea la adunările grupării socialiste din Henry Street, unde se cerea „redistribuirea averilor“ și „instaurarea justiției sociale“. Ajunsese aici după ce fusese atras, pentru o scurtă vreme, de teoriile anarhiste ale americanului Benjamin Tucker (autor, în 1902, al unei cărți despre *Abuzurile celor bogați*) : Joyce corespundea definiției „proletarului intelectual“ propuse de Tucker — era „un individ căruia societatea celor cu bani îi refuză dreptul la muncă pe măsura puterii sale de creație“ [50].

Relațiile lui cu ideile lui Nietzsche vor fi mai îndelungate ; dar, deocamdată, ele exprimau o înțelegere îndeajuns de superficială, tînărul Joyce fiind atras, în primul rînd, de „frumusețea păgînă“ a unor principii care îl vrăjiseră și pe Yeats, glorificînd „egoismul“ și denunțînd „virtuțile conformiste“ ale „burgheziei din Dublin“ [51].

Structural, el nu putea să aibă prea multe în comun cu o asemenea înțelegere a lumii : îl interesau — așa cum au observat comentatorii — evenimentele vieții obișnuite mai mult decît eroicul. „Dar, în dezamăgirea trăită în acel an, cînd toate perspectivele îi fuseseră închise pe rînd, era o consolare să se gîndească la sine ca la un supraom“ [52], neînțeles și însingurat.

O singură concluzie e, deocamdată, sigură : James Joyce nu mai privea exilul ca pe o necesitate a împlinirii sale.

NOTE

1 Cf. Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 118.

2 Yeats l-a așteptat la gară, la șase dimineața, și l-a însoțit apoi toată ziua în vizitele făcute la redacțiile unde spera să obțină colaborări pentru a-și înlesni existența pariziană.

3 Herbert Gorman, *op. cit.*, p. 90.

4 Vezi Richard Ellmann, *James Joyce*, pp. 119—20.

5 James Joyce, *Paris Notebook*, în *Critical Writings*, p. 143.

6 *Idem*, p. 146.

7 Cf. Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 125.

8 Publicată în *The Speaker*, 21 martie 1903; reprodusă în James Joyce, *Critical Writings*, pp. 98—101.

9 *Today and Tomorrow in Ireland*, publicată în *The Daily Express*, 29 ian. 1903; reprodusă în *Critical Writings*, pp. 90—2.

10 *Idem*, p. 91.

11 *A Suave Philosophy*, publicată în *The Daily Express*, 6 februarie 1903; reprodusă în *Critical Writings*, pp. 93—5.

12 *The Soul of Ireland*, publicată în *The Daily Express*, 26 martie 1903; reprodusă în *Critical Writings*, pp. 102—5.

13 *Idem*, p. 105.

14 *A Neglected Poet*, publicată în *The Daily Express*, 15 oct. 1903; reprodusă în *Critical Writings*, pp. 128—9.

15 Vezi *idem*, p. 129.

16 *The Bruno Philosophy*, publicată în *The Daily Express*, 30 oct. 1903; reprodusă în *Critical Writings*, pp. 132—4.

17 *Idem*, p. 134.

18 *Idem*, pp. 133—4.

19 Samuel Beckett, *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, în *James Joyce / Finnegans Wake, A Symposium*, antologie de studii alcătuită de Sylvia Beach, Norfolk, Conn, 1972, pp. 1—22 (prima ediţie în 1929).

20 James Joyce, *Critical Writings*, p. 133.

21 Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 304.

22 *Humanism*, publicată în *The Daily Express*, 12 nov. 1903, reprodusă în *Critical Writings*, pp. 135—6.

23 *Idem*, p. 135.

24 *Idem*, p. 136.

25 Vezi *The Motor Derby*, publicat în *The Irish Time*, 7 aprilie 1903, reprodus în *Critical Writings*, pp. 106—8.

26 Cf. Richard Samuel, R. Hinton Thomas, *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre*, 1910—1924, Cambridge, 1939, p. 87.

27 Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 129.

28 Cf. *ibid*.

29 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 167.

30 Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 132.

31 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 178.

32 Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 140.

33 Mary and Padraic Colum, *Our Friend James Joyce*, New York, 1958, p. 39.

34 *Idem*, p. 80.

35 John Eglinton, *Irish Literary Portraits*, Londra, 1935, p. 138.
36 Richard Ellmann, *James Joyce*, pp. 140—1.
37 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 229.
38 *Idem*, p. 233.
39 *Idem*, p. 235.
40 *A Neglected Poet* (15 oct. 1903), în *Critical Writings*, p. 129.
41 *Borlase and Son* (19 nov. 1903), în *Critical Writings*, p. 139.
42 *A Neglected Poet*, pp. 128, 129.
43 Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 144.
44 *Mr. Arnold Graves' New Work* (1 oct. 1903), *Critical Writings*, p. 126.
45 *A French Religious* (1 oct. 1903), *Critical Writings*, pp. 121—3.
46 Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 145.
47 Stanislaus Joyce, *op. cit.*, p. 190.
48 Herbert Gorman, *op. cit.*, p. 114.
49 Vezi Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 147.
50 Vezi Michael Harrington, *Socialism*, New York, 1973, p. 133.
51 Richard Ellmann, *The Identity of Yeats*, New York și Londra, 1954, p. 92.
52 Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 147.

STEPHEN-EROUL

Niciodată sărăcia nu fusese mai cumplită în casa Joyce. Totul trăda mizeria : pereţii coşcoviţi, cu pete mai deschise la culoare care marcau locul mobilei vîndute sau ridicate de portărei pentru ipotecile neachitate (la începutul lui 1904 fusese vîndut şi pianul, eveniment cu adevărat tragic pentru întreaga familie), treptele şi balustrada scării rupte. James renunţase la orice încercare de a găsi o slujbă, Stanislaus îşi dăduse demisia de la Administraţia farmaciilor, unde fusese funcţionar.

Gogarty va povesti cum, într-o zi, întîlnindu-l pe James, l-a întrebat : „Unde ai fost ? Nu te-am văzut de două zile : ai fost bolnav ?". „Da". „Ce boală ai avut ?". „Inaniţie", a răspuns Joyce fără ezitare [1]. John venea acasă beat, se plîngea de ingratitudinea copiilor şi-i lovea, fără motiv, pe cei mai mici. Poate ca să se retragă într-un fel din lumea aceasta hidoasă, James s-a hotărît să se consacre din nou scrisului. La începutul lui 1904 a aflat că W. K. Magee, şeful unei secţii la Biblioteca Naţională, autor — în stilul lui Matthew Arnold — al unor eseuri foarte apreciate de Joyce în anii colegiului, avea intenţia să publice o revistă pe care voia s-o numească *Dana*, numele zeiţei pămîntului în mitologia irlandeză.

La 7 ianuarie Joyce a scris dintr-o răsuflare, fără reveniri şi aproape fără ştersături, o povestire autobiografică. La sugestia lui Stanislaus a intitulat-o *Un portret al artistului* şi a trimis-o redactorilor noii publicaţii. Scrisă într-o singură zi, povestirea însemna extraordinarul început al devenirii uneia dintre operele sale cele mai reprezentative. Urma să se transforme într-o scriere lungă, stufoasă, *Stephen-Eroul*, apoi va fi din nou concentrată şi se va numi *Un portret al artistului în tine-*

rețe : primul act al unui proces ce va dura zece ani se încheia într-o singură zi, la 7 ianuarie 1904.

T.S. Eliot observa cîndva că la Joyce, ca și la Shakespeare, „operele tîrzii trebuie înțelese prin prisma celor timpurii, primele prin prisma celor mai noi ; călătoria întreagă și nu o anume etapă a ei e aceea care îl așază printre marii scriitori“ [2].

Înainte de toate, istoria acestei opere care se modelează de-a lungul unui deceniu marchează despărțirea de o concepție ce părea să reprezinte substanța însăși a esteticii lui Joyce : după eșecul *Unei cariere strălucite,* el își identificase creația cu scrierile concentrate, reduse la notația esențială, aspirînd să devină pure consemnări ale unui fapt, ale unui gînd, ale unei stări de spirit, ale unei amintiri izbucnind pe neașteptate la suprafața conștiinței. Epifaniile și versurile fuseseră compuse sub semnul acestei convingeri că arta e o formă a existenței surprinse într-un moment memorabil al manifestării ei.

Portretul, chiar și în această primă formă a evoluției lui, strînge laolaltă stadiile unei experiențe spirituale, definite de un model comun. E greu să se stabilească dacă scrierea din 1904 e o povestire sau un eseu : elemente caracteristice pentru amîndouă aceste genuri coexistă — accentele dramatice ale discursului, perorația cu ținută morală și narațiunea cursivă. Joyce simțea că poate deveni artist scriind despre felul în care cineva devine artist. Viața lui îi legitima portretul, iar portretul năzuia să-și păstreze autenticitatea, cu toate că artistul îi dilata trăsăturile. Mai tîrziu, în ultima formă a *Portretului,* atitudinea artistului față de modelul său va fi mult mai complicată, încît unii comentatori îl vor acuza de „adularea propriului eu“ [3], iar alții vor fi convinși că „Joyce nu-și poate suferi eroul“ [4]. Se omitea, astfel, necesara evoluție a personajului, de la candoarea copilăriei pînă la adolescența încărcată de îndoieli, de fervori și de renunțări, de dorințe pure contrazise de patimi carnale ; și, odată cu aceasta, transformarea firească a atitudinii artistului însuși față de modelul său și față de eroul care nu e o copie întru totul fidelă a modelului.

Tonul primului *Portret* e agresiv, observă Ellmann [5]. Observație care se referă la energicele modificări ale stilului tradițional, la teoria psihologică — însușită de scriitor — potrivit căreia „trăsăturile noului născut“ fac

parte din portret într-o măsură egală aceleia în care sînt implicate trăsăturile adolescentului. Trecutul nu are „aspectul unui cavou", ci se clădește „dintr-o fluidă succesiune de prezenturi". Trebuie să căutăm nu un caracter determinat o dată pentru totdeauna, ci un „ritm individualizator", nu „o hîrtie de turnesol, ci mai curînd curba unei emoții" [6]. Înțelegerea personalității ca un „rîu care șerpuiește necontenit" și „își umflă apele, primind mereu afluenți" prevestește, așa cum s-a spus, viziunea ce definește, în opera de mai tîrziu a lui Joyce, conștiința individului și a speciei.

Eroul *Portretului* din 1904 nu are nume ; evoluția personalității sale e, de pe acum, clar definită, cu toate că etapele ei nu sînt atît de net marcate ca în forma ultimă a cărții. Personajul traversează, mai întîi, o perioadă de zel religios, „trece prin spațiul propriului temperament, asemenea unui sfînt risipitor, pe mulți uimindu-i cu fervorile sale exclamative, pe alții ofensîndu-i cu aerele sale monahale" [7]. Un zel care se atenuează repede și apoi se stinge cu totul, odată cu intrarea eroului la universitate. Urmează un moment în care personajul își creează „o enigmă a comportării" avînd drept scop „apărarea de intervenția acelui nestîrpit egoism ce se va numi mai tîrziu mîntuitor" [8].

Fiecare pasaj e îmbibat de ideile și stările de spirit ale eroului : metaforele destăinuie atitudinea personajului față de obiectele pe care ele le desemnează. Procedeul descinde din lirica medievală, prin elizabethani și prin poezia barocului ; Joyce îl va dezvolta în *Ulise* și în *Priveghiul lui Finnegan*, unde cuvintele vor sugera momentul zilei, iar vocabularul va fi ales în funcție de locul unde se desfășoară acțiunea. Originea acelui stil complicat, reflectînd mișcările și nuanțele lumii în care se mișcă eroul, invazia numelor de obiecte ce se revarsă, incontrolabile, în conștiința lui trebuie căutată în modestul text din 1904. Un șir de conotații se instituie, pornind de la fiecare imagine în parte : simbolismul e intens colorat de atitudinea emoțională a eroului.

Maturizarea lui spirituală se produce prin izolarea de vulgaritatea celorlalți studenți și de ipocrizia iezuiților : imaginea vînătorii în care tînărul erou e cel hăituit, iar ceilalți hăitașii e sprijinită de metafore care, și în balada medievală, compuneau universul vizual al poetu-

lui : „coarnele ramificate“ ale cerbilor, arcaşi „tropăind greoi cu cizme imense“, ierburi „culcate de fuga vînatului“...

Eroul *Portretului* caută „binele de pe prăpăstioşii munţi“ : călăuza lui nu e Francisc din Assisi, ci Giordano Bruno. El vrea să „reclădească unitatea spirituală a lumii“, să „alunge minciuna“ : spiritul său e „cutremurat de propriul extaz“. Dar misticii şi teozofii nu sînt chemaţi în ajutor ; anticipîndu-l pe Stephen Dedalus, eroul din 1904 îşi pierde treptat interesul faţă de „bucuria absolută“ şi devine „conştient de frumuseţea lucrurilor muritoare“.

Cea de-a doua etapă e cea a libertăţii erotice, dublată însă de pătimaşa nevoie a libertăţii spirituale. Chipul delicat al unei fete văzute de departe pe ţărmul mării domină, proiecţie îndepărtată a unei „done angelicate“, viziunea spirituală a eroului. Dar reacţia lui psihică e mai complicată : fata necunoscută e proslăvită pentru că, asemenea Magdei din piesa lui Sudermann, l-a învăţat că maturitatea se dobîndeşte prin păcat ; ea şi-a păstrat neprihănirea, păcatul s-a săvîrşit în imaginaţie şi eroul lui Joyce păcătuieşte cu alte femei, cu femeile păcatului plătit, gîndindu-se că întîlnirea cu ea l-a îndrumat spre viaţa carnală.

Existenţa contemplativă s-a schimbat într-o pătimaşă nevoie de acţiune : va transforma lumea — nu, însă, prin violenţă, ci prin abilitate. Cei care îl vor înţelege nu s-au născut încă : oamenii de vîrsta lui Yeats sînt prea bătrîni ca să audă adevăratele rezonanţe ale noilor idei. Peroraţia lui e un bizar amestec de concepţii socialiste şi nietzscheene ; tonul e acela al unei ample parafraze whitmaniene : „Tu, bărbat, şi tu, femeie, din voi va răsări lumea ce trebuie să vină, fulgerul mulţimilor muncitoare. Ordinea concurenţei e subminată, aristocraţiile sînt alungate ; şi, în paralizia generală a unei societăţi demente, voinţa unanimă intră în acţiune“ [9].

Portretul a fost respins de Englinton : „Nu pot publica un lucru pe care nu-l înţeleg“ [10] ; editorul noii reviste era impresionat neplăcut şi de abundenţa pasajelor cu conţinut erotic, indiferent dacă ele relatau experienţe cu fecioara din vis sau cu prostituate reale. Joyce a interpretat împrejurarea ca pe o provocare, un îndemn „de a transforma povestea literară a propriei vieţi într-o chemare la luptă a unei epoci noi“ [11].

Cu un fel de febrilitate, în luna care a urmat, el a trasat liniile directoare ale viitoarei scrieri. Ezita încă între două tipuri de narațiune : biografia tînărului care evadează din dogmele bisericii sau artistul răzvrătit împotriva lumii [12]. Propriul conflict cu biserica, fervoarea erotică, vigoarea cu care își proclamase dreptul de a se exprima pe sine, admirația pentru Parnell, pentru Byron, Ibsen și Flaubert, zilele exilului parizian au început să capete contur, contopindu-se într-o temă centrală — tînărul care renunță la toate pentru a se dărui artei. Dar Stephen (numele eroului e ales acum) nu interpretează arta ca pe o renunțare : ea îi deschide „frumoasele încăperi ale vieții" pe care „regii și preoții vor să le țină ferecate".

La 10 februarie încheiase primul capitol și, pe la mijlocul verii, scrisese o carte voluminoasă. Primele capitole (pierdute) erau compuse, potrivit relatărilor celor care le-au citit, pe un ton liric, dar imaginile unui realism fără concesii deveneau mai numeroase, pe măsură ce înainta narațiunea [13]. Autenticitatea autoportretului e, totuși, discutabilă ; și aceasta pentru că franchețea confesiunii e numai aparentă. E ceea ce observase, încă de pe atunci, Stanislaus : „Se crede că Jim a fost foarte sincer cu sine, dar stilul mărturisirii are un sunet de parcă ar fi rostită într-o limbă străină — îi era mai ușor să vorbească așa despre el decît dacă ar fi adoptat limbajul folosit în conversația de toate zilele" [14].

Numele eroului e Stephen Daedalus, amestec elocvent de elemente creștine și păgîne — cel dintîi martir al unei religii și constructorul cel mai vestit al Antichității, prizonier al propriei creații din care se salvează înălțîndu-se în văzduh. În această primă formă, *Portretul* nu se încheia cu plecarea lui la Paris, ci cuprindea și o largă secțiune în care se relatau experiențele exilului. Mai tîrziu, Joyce îi va explica prietenului său Louis Gillet dificultățile întîmpinate de autorul unei narațiuni autobiografice : „Cînd opera și viața îți sînt țesute în aceeași pînză..." ; și, notează Gillet, a făcut o pauză, de parcă ar fi fost copleșit de povara propriei confesiuni [15].

La începutul secolului autobiografia avea un statut estetic bine definit și proiectul lui Joyce, dacă ar fi fost realizat, nu ar fi surprins, în nici un caz, prin noutatea formulei. Tragica poveste a vieții lui Wilde din *De pro-*

fundis, care va constitui un punct de referință în literatura engleză, avea să apară abia în 1905. Iar *Apologia pro vita sua* a lui John Henry Newman, publicată cu patru decenii mai devreme, nu putea reprezenta un model literar. Tonul pledoariei *pro-causa*, al justificării celui care fusese învinuit de ipocrizie era prea evident și confesiunea, cu toată patima ei sinceră, era construită pe o schemă retorică prea elaborată pentru a fi pe deplin convingătoare. Dar, de la *Povestea vieții mele* a lui George Sand, de la *Confesiunile unui copil al secolului* ale lui Musset și *Viața lui Henry Brulard*, identitatea eroului și a povestitorului era acceptată ca o modalitate narativă creatoare.

Într-un fel, Joyce era mai aproape de Coleridge din *Biographia Literaria* : esența epică a cărții sale era motivată de relatarea adeziunii treptate la o idee, de ceea ce — în cazul poetului romantic — s-a numit „dezvoltarea conștiinței teoretice“ [16]. Stephen îl anticipa cu cîțiva ani pe Henry Adams, „educația“ lui însemnînd nu numai anii de școală (Harvardul scriitorului american, Clongowes și Belvedere ale irlandezului, toate la fel de puțin potrivite temperamentului celor doi), ci și contactul cu universul ideilor ce pluteau, destul de vagi, în atmosfera vremii. Lumea lui Henry Adams va fi „multiversă“ și investigarea ei va conduce la o „metafizică și la o știință a multiplelor aspecte și reacții“, tot așa cum — în termeni diferiți — i se înfățișa și lui Joyce.

Mai mult decît atît : în 1904, autobiografia era un gen atît de puțin discutat de critică, tocmai pentru că părea foarte normal ca scriitorul „să plonjeze în acțiunea propriei cărți“, orice narațiune — schiță, nuvelă, roman — purtînd în sine „efigia, mai mult sau mai puțin fidelă“ a scriitorului : „*el* e, în cele din urmă, o altă formă — gramaticală, dar nu neapărat psihologică — a lui *eu*“ [17]. Interpretare care a deschis drumul unor exagerări ale criticilor din anii '20 și '30, mai ales, partizanii unei metode constînd dintr-o permanentă comparare a biografiei eroului cu aceea a creatorului. Brandes însuși considera *Macbeth* cea mai puțin interesantă dramă shakespeariană pentru că e cel mai puțin legată de personalitatea creatorului ei [18].

Wellek și Warren aveau dreptate să observe : „Chiar și atunci cînd o operă de artă conține elemente care pot

fi identificate în mod sigur ca fiind biografice, aceste elemente vor fi astfel rearanjate și modificate încît ele își vor pierde întregul sens individual specific și vor deveni simplu material uman concret, elemente integrale ale unei opere. Ramon Fernandez a demonstrat foarte convingător aceasta în legătură cu Stendhal [19]. G. W. Meyer a arătat cît de mult diferă, declarat, autobiograficul *Preludiu* de adevărata viață a lui Wordsworth [20] din perioada pe care se presupune că o descrie poemul" [21]. Confuzia, relevă cei doi teoreticieni, poate avea rezultate de-a dreptul ridicule : „Trebuie să punem serios la îndoială [...] numeroasele cărți referitoare la viața surorilor Brontë care preiau, pur și simplu, pasaje întregi din *Jane Eyre* sau *Villette*. Iată *Viața și moartea pătimașă a lui Emily Brontë* de Virginia Moore care crede că Emily trebuie să fi trăit pasiunile lui Heathcliff ; mai sînt și altele care au susținut că *La răscruce de vînturi* nu a putut fi scrisă de o femeie și că fratele, Patrick, trebuie să fi fost adevăratul autor. Acesta e tipul de discuție care conduce la susținerea ideii că Shakespeare trebuie să fi vizitat Italia, trebuie să fi fost jurist, soldat, învățător, fermier. Ellen Terry le-a dat tuturor acestora zdrobitorul răspuns că, după aceleași criterii, Shakespeare trebuie să fi fost femeie" [22]. Nici în vremea în care Joyce compunea imensa biografie a lui *Stephen-Eroul*, interpretarea critică a elementului autobiografic nu era prin nimic diferită de aceea ironizată de Wellek și Warren.

Fără îndoială, „îi citim pe Dante, pe Goethe sau pe Tolstoi, știind că *o persoană* se află în spatele operei. Există o certă asemănare fizionomică între toate scrierile aceluiași autor. Se poate pune totuși întrebarea dacă nu ar fi mai bine să facem o distincție netă între individ și opera care nu poate fi numită «personală» decît într-un sens metaforic. Există o calitate ce poate fi numită «miltoniană» sau «keatsiană». Dar această calitate poate fi determinată pe baza operelor înseși și nu are cum să fie lămurită prin datele pur biografice. Știm ce înseamnă «virgilian» sau «shakespearian» fără să avem cunoștințe cu adevărat precise privitoare la biografia celor doi mari poeți" [23].

Premiselor estetice de felul celor propuse de cei doi teoreticieni li s-au adăugat, în ultimul sfert de secol altele, a căror sursă trebuie căutată în cercetările ling-

viştilor, mai ales în cele care folosesc perspectiva psihanalizei şcolii lui Lacan : „formalizînd şi extinzînd descoperirea freudiană a subconştientului psihanaliza lacaniană transforma subconştientul într-o structură a limbajului, verificînd astfel investigările îndelungate ale lingvisticii structurale“ [24].

La începutul deceniului trecut, Jean Starobinski vorbea despre *eul* exprimat într-o operă literară ca despre „o redundanţă“ (un „cerc hermeneutic“), cea mai derutantă redundanţă din domeniul limbii, pentru că nu pare să fie guvernată de legea fundamentală a oricărei comunicări, aceea potrivit căreia un mesaj nu poate fi comunicat decît cu condiţia ca mărcile sale să nu fie redundante [25]. Discuţia, plasată de Wellek şi Warren în teritoriul criticii şi al esteticii, atingea acum domeniul limbajului şi al comunicării. Autobiografia îşi căpăta un statut propriu care îi îngăduia să nu mai fie privită ca o formă *generală* cu legi precise.

Într-o carte consacrată acestei probleme, Philippe Lejeune stabilea că autobiografia „este, în toate cazurile, o naraţiune retrospectivă făcută de o persoană reală despre propriul trecut“ [26] şi fixa patru „clase“ (formă, temă, veridicitate, punct de vedere) pe temeiul cărora orice referinţă la persoana reală e „garantată“ de „pactul autobiografic“, adică de încrederea că autorul unei autobiografii spune întotdeauna adevărul, chiar dacă el nu spune *întregul* adevăr. „Pactul“ nu interesează, însă, personajul autobiografiei şi diversele lui ipostaze („personae“), ci naratorul care se presupune că vorbeşte despre sine ca şi cum ar vorbi despre altcineva şi cititorul care acceptă această situaţie. Cu alte cuvinte, Lejeune se referă la momentul receptării, şi nu la acela al creaţiei.

Mai de curînd, punctul său de vedere a fost nuanţat de intervenţia lui Antoine Compagnon, autorul unui studiu istoric şi semiotic al procedeului citării [27]. Pornind de la definirea modelului montaignian din *Eseuri*, Compagnon insistă asupra faptului că personajul e mobil şi că necontenita lui mişcare determină o „dislocare“ a modelului. În felul acesta se adaugă o viziune dinamică asupra întregii probleme, raportul dintre Compagnon şi Montaigne („privirea peste umărul“ autorului *Eseurilor*) e continuat de acela dintre Montaigne şi Plutarh, peste umărul căruia priveşte, la rîndu-i, gînditorul renascen-

tist francez : „citatul" se transformă într-o imagine, o reflectare a procesului autobiografic însuşi. „Contextualizată în timp şi în spaţiu (Anglia lui Pepys şi Boswell, Franţa, Elveţia şi Italia lui Rousseau, Brazilia lui Lévi-Strauss) autobiografia se reflectă numai pe sine. E un act în care *scrisul* pe oricare latură a *vieţii* cuprinse de el, e deopotrivă viaţa şi moartea, prezenţa şi absenţa căutate de el, transmise nouă însă numai printr-o oglindă : o imagine. Autobiografia propriu-zisă, deci, năzuieşte să re-creeze stadiul primordial al oglinzii, unde experienţa recunoaşterii (naratorul îşi recunoaşte propriul trecut, criticul recunoaşte lucrurile despre care vorbeşte naratorul) subsumează un conţinut simbolic al realităţii" [28]. Dealtminteri, titlul unuia dintre capitolele cărţii lui Starobinski e intitulat şi el *Imperiul imaginarului* şi demonstrează că irealitatea obiectului imaginar e cumpănită constant — dacă nu chiar cenzurată — de „o opţiune conştientă a conştiinţei critice" [29].

Concluziile acestui demers critic nu ajută, însă, prea mult la definirea sensului operei de tinereţe a lui Joyce şi a raporturilor ei cu *Portretul* publicat după un deceniu. (Dealtfel, foarte semnificativ, referirile la autobiografia lui lipsesc din scrierile consacrate genului, în ultima vreme). Se poate reţine, însă, observaţia care revine adesea în analizele critice recente, potrivit căreia autobiografia nu urmăreşte să creeze o realitate centrată în jurul *eului* eroului, realitate pe care s-o proiecteze în text prin intermediul unui subiect autonom. Din această perspectivă, Stephen se înfăţişează ca un caz izolat, pentru că el e nu numai o reflectare a autorului, ci şi o anticipare a unui alt Stephen, acela din *Portretul* ulterior.

Naratorul nu declară nicăieri că ar fi diferit de autor şi că ar povesti biografia unei alte persoane (aşa cum se întîmplă, de exemplu, în *Autobiografia lui Alice B. Toklas* de Gertrude Stein) ; dar nici nu rezultă că s-ar identifica în vreun fel cu Joyce. Povestirea lui autobiografică nu răspunde nici definiţiei lui Northrop Frye, potrivit căreia o asemenea scriere e construită „din eseuri din care lipseşte numai naraţiunea continuă de mai mare amploare" [30]. Subiectul lui *Stephen-Eroul* are o identitate precisă, el e o ipostază a autorului ; dar proporţia în care biografia sa corespunde aceleia a lui Joyce e încă o problemă ce vizează mai puţin credibilitatea do-

cumentului cît raportul estetic dintre cele două individualități.

Sînt, desigur, „grade ale adevărului autobiografic pe scara aristotelică a *mimesis*-ului, grade care sînt determinate de proiecțiile cititorului“ [31], așa cum observa un teoretician, în urmă cu două decenii. Joyce nu e, firește, singurul autor al unei autobiografii care caută să surprindă altceva decît o simplă suită cronologică ; dar, la el, timpul și spațiul joacă un rol mai important decît existența eroului. Autobiografia proiectează, înainte de toate, atmosfera unui oraș, și nu a unui oraș oarecare, ci a Dublinului, un oraș *irlandez*, într-un moment caracteristic vieții intelectuale, confruntărilor ideologice din epoca Renașterii *irlandeze*.

Nu e doar o metaforă afirmația că adevăratul erou al *Portretului* e Dublinul. Dar ea nu trebuie înțeleasă ca o încercare de a limita rolul personajului autobiografic la acela al unui element subordonat descripției generale a orașului, a climatului cultural, a vieții universitare ; narațiunea e modul de reprezentare a eroului și, oricît de sugestivă ar fi imaginea „succesiunii de eseuri“ pe care o reprezintă autobiografia, nu se poate omite faptul că axa de organizare rămîne suita de evenimente din viața eroului. Folosind cuvintele lui Michel Leiris, autorul unei autobiografii caută momentele în care el e *tangent* cu lumea și cu sine însuși [32]. Oricît de trecătoare ar fi, aceste momente au darul de a dezvălui nu atît un segment din viața eroului, ci pe erou contemplîndu-și viața ca pe un relief desfășurat în spațiu, limitat în timp.

Chiar dacă se acceptă ideea că Joyce desenează, în primul rînd, o hartă spirituală a unui oraș într-un anume moment al istoriei lui, se cuvine să remarcăm că această hartă e organizată de prezența în centrul ei a unui personaj, că Dublinul capătă contur doar în segmentele străbătute de Stephen.

„Autobiograful care nu poate să se suprapună eroului său din trecut articulează o viziune ce îi îngăduie să se vadă pe sine în trecut ca într-o pictură“ [33]. Dar Joyce se identifică întru totul cu personajul său, sentimentele lui sînt trăite în acțiunea propriu-zisă și nu deduse din reprezentarea acestei acțiuni. *Stephen-Eroul* reface secvențe ale trecutului desprinse din ordinea lor cronologică strictă : viziunea lui e fragmentară, așa cum e, fatalmente, aceea a oricărui erou literar care nu-și poate

propune reconstituirea *integrală* a evenimentelor și sentimentelor trecutului. Pe de altă parte, secvențele selectate de el constituie scene coerente care remodelează factorii temporali : date fiind raporturile lui Stephen din *Portretul* compus mai tîrziu (și, într-o măsură însemnată, și cu cel din *Ulise),* acțiunile lui determină și modificări ale viitorului. Scriind despre sine, naratorul obține o nouă imagine a modului în care amintirile selectate prin mijlocirea eroului său se organizează într-o nouă formă a propriei vieți. Relațiile eroului cu existența naratorului se modifică și ele : Stephen nu e James, el e un agent care reinterpretează lumea naratorului. Memoria lui descoperă trecutul nu ca pe o eternitate, așa cum s-a spus despre personajul narator al lui Proust, ci ca pe o realitate strict limitată pe care o redescoperă odată cu Joyce. Eroul diferitelor etape ale *Portretului* e însăși conștiința de sine a autorului. Stephen e un martor necesar, „un participant mut la reconstituirea trecutului lui Joyce" el nu e *parte* din personalitatea autorului, ci se află în permanență *lîngă* el, ajutîndu-l să dea substanță spațiilor pe care memoria le-a lăsat goale.

Portretul (sau, mai curînd, *portretele)* lui Joyce coboară dintr-o tradiție ce cuprinde, de pildă, și *Divina Comedie :* naratorul se include în reprezentarea propriei opere, a propriei cosmogonii și trăiește visul eroic de a fi creatorul unei lumi care rămîne separată de el și pe care o ia în posesiune prin transformarea lui într-o parte integrantă a descripției.

Acum patruzeci de ani, cînd problemele autobiografiei nu constituiau un capitol atît de amplu în teoria literară, unul dintre comentatorii cei mai pertinenți ai operei lui Joyce, Harry Levin, stabilea un alt sistem de relații între *Portret* și romanul de formație. „Istoria romanului realist — scria el — arată că literatura de imaginație tinde spre autobiografie. Cererile crescînde de amănunte sociale și psihologice pot fi satisfăcute de romancier numai prin folosirea propriei sale experiențe. Forțele care îl împing în afara acțiunii îi concentrează observația asupra lui însuși. El devine propriul său erou și începe să-și aglomereze celelalte personaje în fundal. Fundalul capătă o nouă importanță datorită influenței pe care o are asupra propriului personaj. Tema eroului său e formarea eroului ; modelul lui obișnuit e acela al uceniciei sau al educației și se include în acea categorie care a fost de-

finită — cel puţin de critica germană — ca *Bildungsroman.* Romanul de formaţie devine, cînd e limitat la sfera profesională a romancierului, un «roman al artistului», un *Künstlerroman. Wilhelm Meister* al lui Goethe, *Viaţa lui Henry Brulard* a lui Stendhal sugerează amplu potenţele formei" [34].

E adevărat că, pentru generaţia lui Joyce, *Künstlerromanul* oferea o anume soluţie dilemei fundamentale care îi confrunta pe scriitori, aceea a raporturilor dintre mijloacele transfigurării artistice şi descoperirea detaliilor existenţei, privite din perspectivă realistă. *Portretul artistului* va fi una dintre cărţile care vor beneficia de larga deschidere a perspectivei narative revelată, în aceeaşi epocă, şi de ciclul lui Proust. Importanţa variantelor preliminare ale cărţii lui Joyce nu poate fi nesocotită, cu toate că ele nu anunţă decît într-o slabă măsură forţa imaginaţiei din forma finală. Publicate postum, în 1944, fragmentele manuscrisului lui *Stephen-Eroul* relatează numai evenimentele ulterioare intrării lui Stephen la University College, conţinînd, deci, numai materialul narativ din ultimul capitol al *Portretului,* în redactarea lui definitivă. Totuşi, chiar şi în crîmpeiele rămase, e lesne să se întrevadă cît de convenţional, discursiv, lipsit de subtilitate era acest imens bruion în comparaţie cu romanul publicat în timpul vieţii lui Joyce. Theodore Spencer, editorul manuscrisului, a descris clar diferenţele specifice între cele două forme, concluzia lui fiind că, între cele două etape însemnate de variantele naraţiunii, „Joyce a dobîndit o adevărată conştiinţă a valorii concentrării, a impresiei, a sugestiei simbolice şi — ceea ce s-ar numi, în lipsa unui termen mai adecvat, a prozei muzicale" [35].

Modificările nu provin, desigur, numai din reducerea drastică a materiei narative. „Între această povestire timpurie, proiectul intitulat *Stephen-Eroul,* şi povestirea finală, finisată a lui Joyce, *Un portret,* s-au produs un număr considerabil de regîndiri şi de rescrieri ale episoadelor, frazări noi, accentuate şi tonalităţi noi" [36]. Dacă prima versiune ar fi fost publicată ca atare, fără să fi fost revizuită de autor, ea s-ar fi putut intitula *O fotografie a artistului în tinereţe,* pentru că nu cuprinde „esenţa personalităţii lui Stephen-Joyce distilată din haosul amănuntelor autobiografice, ci o serie de instan-

tanee din albumul scriitorului“[37]. Instantanee care, prezentate într-o proză polemică plină de francheţe, păstrează intacte, ca nişte clişee neretuşate, încă stîngace, imaginile vieţii, interesante, pline de sens, dar nestructurate de exigenţele artei. Fiecare incident e la fel de important ca toate celelalte, fiecare e tratat pe larg, ca într-o proză a lui Dickens sau a lui Dreiser. Tehnica impresionistă a *Portretului* nu e decît vag schiţată în *Stephen-Eroul :* personajele sînt prezentate, cînd se ivesc pentru întîia oară sub ochii cititorului, cu o mare risipă a detaliilor — traduse, de cele mai multe ori, în termeni convenţionali. Cele care, în cartea de mai tîrziu, nu vor izbuti să iasă la suprafaţa conştiinţei lui Stephen, rămînînd umbre vagi, siluete estompate, învăluite într-o atmosferă abia colorată, sînt portretizate în *Stephen-Eroul* cu o precizie care reflectă respectul scriitorului pentru convenţiile romanului tradiţional. În *Portret,* ele nu vor mai apărea decît ca amintire a unui gest, a unei fraze, ca justificare exterioară a acţiunilor lui Stephen. Aici, însă, ivirea lor e însoţită de comentarii ample, aşa cum procedau Galsworthy sau Thomas Mann cînd îşi prezentau personajele cele mai importante ale romanelor lor.

Profesorul de gaelică, de pildă, aproape că nu reţine atenţia scriitorului din *Portret ;* în *Stephen-Eroul,* însă, el ocupă un spaţiu ale cărui dimensiuni sînt disproporţionate faţă de reala lui însemnătate în declanşarea proceselor interioare ale personajului central : „Profesorul era un tînăr cu ochelari, cu o faţă foarte bolnăvicioasă şi cu o gură foarte strîmbă. Vorbea cu un glas ascuţit şi cu un accent tăios, nordic. Nu pierdea nici o ocazie să rîdă batjocoritor de cei care nu erau în stare să înveţe limba strămoşilor. Spunea că beurla * e limbajul negustorilor şi irlandeza ** e graiul inimii ; avea întotdeauna aceleaşi două glume cu care îşi făcea clasa să rîdă... Toţi îl priveau pe domnul Hughes ca pe un mare entuziast şi unii erau convinşi că îl aştepta o mare carieră de orator... Vorbea mult, dar cum nu ştia destulă irlandeză, se scuza întotdeauna la începutul fiecărui discurs că va trebui să vorbească auditoriului în limba «spiritualului saxon». La sfîrşitul fiecărei cuvîntări cita o poezie“ [38].

---

* Dialectul anglo-irlandez.

** Referire la limba celtică vorbită în Irlanda înainte de ocupaţia engleză şi rămasă în cîteva regiuni ale insulei.

Această prezentare a unui personaj lipsit de importanță continuă încă mult dincolo de fragmentul citat și demonstrează că Joyce se află încă în faza „povestirii". „Această frază e, desigur, extrem de importantă pentru cercetători, fiindcă ei pot să umple golurile biografiei și autobiografiei, dar ea reprezintă față de *Portretul* lui Joyce ceea ce schițele amănunțite în creion reprezintă față de pictura finisată a unui maestru" [39].

Peste două decenii, Thomas Wolfe va reduce și el imensul material epic al romanului său autobiografic la dimensiunile unui roman amplu ; dar Joyce nu l-a avut în preajmă pe Maxwell Perkins, redactorul editurii „Scribner's", care îl va ajuta pe scriitorul american să elimine elementele de prisos. A făcut-o singur, de-a lungul multor ani, trăind, reclădind, construind o carte nouă, renunțînd pentru totdeauna să publice vechea formă. Mult mai tîrziu, în 1934, îi va trimite o scrisoare unei prietene, Harriet Shaw Winter, pe care o respecta mult și căreia îi vorbea cu o mare sinceritate : *„Stephen-Eroul* e o prostie" [40] va scrie el atunci.

NOTE

1 Vezi Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 148.

2 T.S. Eliot, în *James Joyce, son oeuvre, son rayonnement,* antologie alcătuită de Bernard Gheebrant, Paris, 1949, p. 76.

3 Hugh Kenner, *The Portrait in Perspective,* în *James Joyce : Two Decades of Criticism,* antologie alcătuită de Sean Givens, New York, 1948, p. 159.

4 Caroline Gordon, „Some Readings and Misreadings", în *The Sewanee Review,* LXI (Summer 1953), p. 389.

5 *James Joyce,* p. 150.

6 *The Workshop of Daedalus* (ediție alcătuită de Robert Scholes și Richard M. Kain), Evanston, 1965, pp. 88—9.

7 *Idem,* p. 92.

8 *Idem,* p. 93.

9 *Idem,* p. 99.

10 John Englinton, *op. cit.*, p. 136.

11 Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 152.

12 Vezi Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 119.

13 Constantine P. Curran, „The Young Joyce", în *Twentieth Century Prose,* XXIV (1949), p. 76.

14 Cf. Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 153.

15 Louis Gillet, *op. cit.*, p. 133.

16 Adrian Marino, *op. cit.*, p. 281.

17 Cf. L. C. Cornford, *W. E. Henley*, Londra, 1913 (citat din W. E. Henley, *Views and Reviews, 1890—1902*, Londra, 1927, p. XII).

18 Traducerea engleză a monografiei în două volume a lui Georg Brandes (originalul danez, 1896) a apărut în 1898.

19 Articolul lui Ramon Fernandez, „L'Autobiographie et le roman ; l'exemple de Stendhal", a apărut în *Messages*, Paris, 1926, pp. 78—109.

20 Referire la George W. Meyer, *Wordsworth's Formative Years*, Ann Arbor, 1943.

21 René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature*, ed. a III-a, New York, 1956, p. 78.

22 *Idem*, p. 79.

23 *Ibid.*

24 Marc Eli Blanchard, „The Critique of Autobiography", în *Comparative Literature*, vol. 34, nr. 2 (Spring 1982), p. 97.

25 Jean Starobinski, *L'Oeil vivant II (La Relation critique)*, Paris, 1970, p. 165.

26 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, 1975, p. 13.

27 Antoine Compagnon, *La Seconde Main*, Paris, 1979.

28 Marc Eli Blanchard, *op. cit.*, p. 99.

29 Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 254.

30 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, p. 307.

31 Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge, Mass., 1979, p. 116.

32 Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Paris, 1964, p. 22.

33 Marc Eli Blanchard, *op. cit.*, p. 106.

34 Harry Levin, *op. cit.*, p. 47.

35 Prefață la *„Stephen Hero" : A Part of the First Draft of „A Portrait of the Artist as a Young Man"*, New York, 1944, p. 9. Despre existența acestui text nu se știa decît foarte puțin pînă în 1938, cînd Spencer a descoperit o copie manuscrisă printre hîrtiile Sylviei Beach achiziționate de Biblioteca Universității Harvard (fragmentul conținea cam un sfert din prima schiță a textului lui Joyce). Manuscrisul astfel salvat cuprinde 383 de pagini și se presupune că forma integrală avea aproximativ 1 500 de pagini. Cele 383 de pagini rămase corespund celor circa 90 de pagini din ultimul capitol al *Portretului*.

36 William T. Noon, *„A Portrait of the Artist as a Young Man": After Fifty Years*, în *James Joyce Today*, antologie critică alcătuită de Thomas F. Staley, Bloomington, 1966, p. 61.

37 Marvin Magalaner şi Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 117.

38 James Joyce, *Stephen-Hero*, pp. 59—60.

39 Marvin Magalaner şi Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 118.

40 Cf. John J. Slocum, Herbert Cahoon, *A Joyce Bibliography*, New Haven, 1953, p. 136.

MUZICA DE CAMERĂ

„Am scris *Muzică de cameră* — îi va mărturisi cîndva Joyce lui Herbert Gorman — ca pe un protest împotriva mea însămi“ [1]. Circumstanţele în care au fost compuse versurile acestei cărţi nu par să-i confirme declaraţia : ele sugerează mai curînd o firească predispoziţie lirică a unui tînăr care, copleşit de atmosfera deprimantă dintr-o casă săracă, de monotonia unei existenţe căreia părea a i se fi închis orice perspectivă, redescoperise pe neaşteptate liniştea peisajului irlandez, a dealurilor verzi din jurul Dublinului, întinderile luminoase ale mării.

Poate că numai lipsa banilor l-a îndemnat să se gîndească la publicarea celui dintîi poem *(Ea se piaptănă-n tăcere*, tipărit în *Saturday Review* de Arthur Symons, căruia îi fusese trimis, la 8 aprilie 1904). Volumul nu va apărea decît în 1907, dar e aproape sigur că la sfîrşitul verii lui 1904 Joyce îşi încheiase lucrul la el. Yeats îl va comenta ca pe o operă „a unui tînăr care îşi acordează instrumentul, bucurîndu-se de frumuseţea pauzelor“ [2]. Influenţa romantică e încă prezentă în versurile cărţii ; nu încape îndoială, unele poeme — mai ales acelea în care se desluşeşte înrîurirea poeziei victoriene din ultimul deceniu al secolului trecut — făceau parte din proiectatul volum *Străluciri şi umbre* la care Joyce renunţase atît de repede. În altele răsunau ecourile folclorului irlandez şi ale liricii elizabethane (îndeosebi a lui Ben Jonson). „Joyce era un cîntăreţ excelent căruia îi plăcea mult muzica elizabethană şi spera ca poemele din *Muzică de cameră* să fie puse pe muzică de «cineva care cunoaşte vechea muzică engleză şi să o iubească aşa cum o iubesc»“ [3] (Speranţa lui avea să se împlinească [4]).

Considera *Muzică de cameră* ca pe o „suită“ de cîntece : dealtminteri, volumul abundă în imagini preluate

din universul muzicii. Mai mult decît atît, unitatea versurilor e dată de o structură muzicală a laitmotivelor și a temelor recurente. Verlaine (pe care îl traducea în 1900) e, evident, spiritul modelator al poemelor tînărului Joyce.

Dar ar fi o eroare să se interpreteze *Muzică de cameră* doar ca o confluență a diverselor înrîuriri : autorul ei era un poet adevărat și nu sînt rare ocaziile în care, asemenea sonetiștilor elizabethani, el folosește stilurile convenționale pentru a obține efecte noi. Comentatorii insistă, în această privință, asupra *Poemului XII*. Aflăm de la Stanislaus că versurile poemului au fost compuse sub impresia unei întîmplări dintr-o seară a anului 1904, cînd James, împreună cu cîțiva prieteni (printre ei și Mary Sheehy pe care o admira mult pe atunci), se întorcea dintr-o excursie. O lună înconjurată de ceață strălucea pal deasupra copacilor ; privind-o, Mary a spus că pare „înlăcrimată". James i-a răspuns, cu o brutalitate în care se recunoaște aversiunea față de sentimentalisme, că e „ca obrazul dolofan, umbrit de glugă, al unui capucin". După plecarea fetei, el a rupt o cutie de țigarete și, la lumina unui felinar de pe marginea străzii, a scris pe căptușeala de hîrtie cele două stanțe ale poemului :

„What counsel has the hooded moon
  Put in thy heart, my shyly sweet,
Of Love in ancient plenilune,
  Glory and stars beneath his feet —
A sage that is but Kith and Kin
With the comedian Capucin ?

Believe me rather that am wise
  In disregard of the divine,
A glory kindles in those eyes
  Trembles to starlight. Mine, O Mine !
No more be tears in moon or mist
For thee, sweet sentimentalist" *

---

* Ce îndemn ți-a strecurat luna cu glugă / În inimă, sfioasa mea iubită, / De dragoste-n străvechea lună plină, / Slavă și stele sub pașii ei — / Un înțelept care e doar rubedenie și prieten / Al bufonului capucin ? // Crede-mă mai curînd pe mine că sînt înțelept / În nesocotirea celor sfinte, / Gloria se aprinde în ochii aceia, / Tremură în lumina stelelor. Vai mie ! / Să nu mai fie lacrimi sau ceață în lună / Pentru tine, iubita mea sentimentală.

Opoziţia faţă de sentimentalism căpăta aici o formă cu mult mai semnificativă decît ceea ce ar părea să fie la o privire mai fugară doar o butadă. Fata descifrează în imaginea lunii înconjurate de pîclă emblema tristelor mistere ale dragostei şi viziunea ei îşi caută o expresie adecvată. Dar Joyce recurge la un procedeu (a cărui origine ar putea fi găsită în versurile unui alt poet admirat cîndva de studentul de la Belvedere) menit să elimine convenţia tradiţională : „bufonul capucin“ reduce la ridicul metafora „Dragostei în străvechea lună plină“ şi dă un sens pămîntesc conotaţiei. Acest tip de opoziţie a modalităţilor stilistice nu apare prea frecvent — se cuvine să observăm — în *Muzica de cameră :* de cele mai multe ori, „Joyce e un prizonier al stilului pe care îl imită“ [5]. Dar el semnalează o mai fermă stăpînire a limbajului decît lăsau să se întrevadă paginile de pînă atunci, inclusiv unele epifanii.

Într-o pagină datînd din aceeaşi vreme, Joyce — vorbind în numele unui tînăr poet (desigur, un autoportret) — îl înfăţişa astfel : „cînd vorbea despre dragoste, se simţea obligat să folosească «terminologia feudală», cum îi spunea el, şi nu putea s-o folosească, desigur, cu aceeaşi putere a credinţei care îi însufleţise pe poeţii feudali înşişi : de aceea, era silit să-şi exprime dragostea puţin ironic“ [6]. E un rezumat exact al dilemei din *Muzica de cameră :* poetul trebuie să aleagă între fidelitatea faţă de stilul tradiţional şi îndoiala faţă de emoţiile pe care le exprimă. Metoda din *Poemul XII,* s-a spus, „îi dă posibilitatea să se salveze din această dilemă“ [7].

Un alt poem „atipic“, invocat de exegeţi pentru a dovedi resursele poetice ale lui Joyce, e cel numerotat XXXVI în volum — *Aud o oaste.* De data aceasta, ironia nu e cea care limpezeşte situaţia ambiguă a poetului : stilurile tradiţionale sînt contopite într-o structură personală. Accentul e pus pe elementul sonor, nu pe cel vizual : *aud, tunet, ţipăt, geamăt, zăngănit, strigăt.* Şi, totuşi, efectul de ansamblu e acela al unei energice imagini vizuale. Pe măsură ce tema poemului se dezvoltă, „scena se dezvăluie privirii ca o oaste ieşind din mare“ [8]. Viziunea are precizia spectrală a coşmarului.

Nu e, deci, de mirare că Ezra Pound va include *Aud o oaste* în antologia *Des Imagistes* din 1913 şi că o va elogia pentru forma ei „obiectivă“ [9]. Cu mult înainte

ca mişcarea imagistă să fi fost întemeiată, Joyce se despărţea de modelele victoriene şi îşi crea un stil care va răspunde cerinţelor de „obiectivitate şi concentrare“ conţinute în programul imagiştilor din 1912. Un poem cum e *Aud o oaste* reprezenta o etapă a stilului lui Joyce spre formele prozei *Oamenilor din Dublin*, iar poezia imagistă îi pregătea pe cititori să înţeleagă povestirile lui Joyce. Mişcarea iniţiată de Pound, va susţine fondatorul ei, „prin tratarea directă a LUCRULUI, fie el subiectiv sau obiectiv, şi prin folosirea NICI UNUI CUVÎNT care să nu contribuie la prezentare“, stabilea premisele necesare descifrării texturii narative a operei lui Joyce [10].

Dar tînărul poet nu şi-a preţuit opera. În 1906, înainte chiar de a o fi publicat, vorbea despre ea ca despre „o carte lipsită de maturitate“ căreia ar fi trebuit să-i găsească un titlu care s-o repudieze, „fără însă a o defăima cu totul“ [11]; la un moment dat, voia să anuleze tipărirea volumului: „Toate astea sînt false“ [12]. Poate că versurile i se păreau prea sentimentale, într-o vreme cînd simţea că arta lui are nevoie de o organizare obiectivă. Era, dealtminteri, momentul în care efuziunea lirică din *Stephen-Eroul* aspira să se transforme în naraţiunea mai impersonală din *Portretul artistului.*

Cînd, în 1906, Joyce îi declara fratelui său că o pagină din *O mică înnorare*, povestirea abia scrisă care avea să fie inclusă în *Oameni din Dublin*, îi dăruieşte „mai multă bucurie decît toate versurile compuse de el pînă atunci“ [13], se gîndea la construcţia mai riguroasă pe care i-o îngăduia naraţiunea în proză. Dozarea precisă a sentimentului şi a ironiei care definea versurile *Muzicii de cameră* va caracteriza şi proza *Oamenilor din Dublin.*

Un alt element al volumului de poezie care indică direcţia viitoarei evoluţii a lui Joyce e structura lui generală. Autorul cărţii a încercat în mai multe rînduri să aranjeze poemele în cicluri al căror contur să fie mai sugestiv decît conţinutul versurilor. Totuşi, în 1906, devenise atît de indiferent faţă de destinul cărţii, încît l-a lăsat pe Stanislaus să stabilească ordinea poemelor. Speculaţiile privitoare la viziunea lui James Joyce, la semnificaţiile modului în care se succed piesele *Muzicii de cameră* sînt, deci, lipsite de temei: nu el a fost autorul schemei generale a volumului. Stanislaus e cel care a aranjat cele 36 de poeme în suită, „sperînd să

sugereze o compoziţie celebrînd tinereţea şi dragostea“ [14]; James a acceptat propunerea fratelui său, fără s-o comenteze.

„Faptul că aceste cîntece din *Muzică de cameră* sînt susceptibile de diverse aranjamente «narative» trebuie să fie un avertisment împotriva unei interpretări prea stricte a conturului general al culegerii, dar putem discerne mai multe modele ale «mişcării» cîntecelor“, conchide Litz [15]. Ele sînt episoade ale unei imaginare poveşti de dragoste, din clipa fericitei armonii a începuturilor, pînă la despărţirea celor doi îndrăgostiţi ; la nivelul alegoriei, ele urmează drumul de la linişte la spaimă al sufletului. Schemă accentuată de aluzii la ciclul anotimpurilor — de la primăvară la iarnă —, al ceasurilor zilei din zori în amurg [16]. Motivele recurente (de pildă „pămînt şi aer“) leagă cîntecele între ele ; structurile sînt mai strict articulate decît cele care creează ordinea arhitectonică a *Oamenilor din Dublin ;* ca şi frecventele recursuri la ironie, ele revelează aspiraţia lui Joyce de a ordona impulsul liric.

„Locul *Muzicii de cameră* în canonul joycian e, în acelaşi timp, la început, la urmă şi nicăieri“ [17]. Constatare mai puţin paradoxală decît pare la prima vedere. E prima în ordine cronologică. Pentru majoritatea criticilor, e opera cea mai puţin reprezentativă. Iar mare parte a cititorilor o ignoră sau o citesc prea repede pentru a-şi putea da seama de semnificaţiile pe care le conţine. Joyce nu a repudiat-o, de fapt, niciodată : i-a dat doar mai puţină atenţie decît i s-ar fi cuvenit, pentru că versurile ei îşi căpătau personalitate într-un moment în care el era preocupat de alte proiecte, într-un alt teritoriu al creaţiei literare. Dar, chiar şi în momentele celor mai mari îndoieli privind valoarea volumului, el îi recunoştea „o anume graţie“ [18]; probabil că ar fi putut folosi şi cuvîntul „gingaş“, pe care îl rosteşte în *Portretul artistului* cînd vorbeşte despre un cîntec elizabethan cîntat de el la pian.

Pentru istoricul literar, totuşi, cartea reprezintă o însemnătate mai mare : ea reflectă concepţia dintr-o etapă a începuturilor lui Joyce ; e adevărat că, la un anume moment, se simţea foarte departe de ea, că o privea chiar cu aversiune şi că ar fi voit să nu o lase să apară.

Dar, pînă la urmă, a acceptat-o : *Muzica de cameră* e opus 1 în istoria operei lui Joyce.

„Bag de seamă că nu e cîtuși de puțin o carte de versuri de dragoste“, îi scria el fratelui său [19]. Nu sînt versuri de dragoste, pentru că poetul nu intenționează să le rostească unei femei iubite, să o convingă de dragostea lui, nici nu vrea să consemneze o experiență, nici măcar o fantezie erotică. Sînt *eseuri de stil.* Mai întîi de toate, ale unui stil de viață. Cu toate că nu sînt „shakespeariene“ sau „jonsoniene“ în înțelesul exact al cuvîntului, ele desenează conturul unui poet, silueta estompată a unui poet de curte din epoca de dinainte de revoluția industrială. Dar sînt și eseuri de stil în sensul literar al cuvîntului ; sînt dispuneri ale cuvintelor al căror scop e producerea unui efect plăcut auzului. Doctrina tomistă, însușită cu pasiune în anii colegiului, îi era călăuză lui Joyce.

Citită ca o demonstrație de abilitate verbală, a științei de a păstra simplitatea expresiei, *Muzică de cameră* e o operă care justifică admirația lui Ezra Pound. „Ea poartă semnul caracteristic stilistului care folosește ca material de construcție «toate limbile lumii», al invențiilor tehnice și al punerii lor în aplicare“ [20]. În *Poemul VIII,* de pildă, Joyce reia în fiecare stanță, cu o îndemînare de truver, primul vers și îl amplifică în versul al treilea. Adesea, un cuvînt dintr-o stanță apare, într-o poziție diferită, în stanța următoare. Dispunerea și redispunerea termenilor poetici într-un poem de mici dimensiuni, reducerea efectelor retorice tradiționale la proporțiile versului liric îl anunță pe Joyce din *Ulise :* procedeele sintactice sînt identice (de pildă, alternanța propozițiilor principale și secundare, încheiate cu același cuvînt), dar sînt folosite aici la proporții miniaturale. Paranteze și întrebări paralele creează un sistem de articulații care leagă între ele stanțele poemelor : cîntecele alcătuiesc, astfel, un fel de cvasipalindrom care începe acolo unde se termină. *Spirala* care în desenul lui Brâncuși îl reprezenta pe Joyce se desfășoară, lent, și în versurile *Muzicii de cameră.*

Dar construcția poetică a volumului are un scop predominant, implicit în titlul însuși : *muzica.*

De aceea, Howarth are dreptate să-l numească pe Joyce *un neoclasic* [21]. Așa cum recunoaște, însă, terme-

nul e, în același timp, prea strîmt și prea larg. Pentru că în poemele *Muzicii de cameră* se deslușesc ecouri deopotrivă ale romantismului și ale liricii arhaice — ale unei perioade mult mai vechi decît acelea spre care se întorceau romanticii. În schimb, ignora secolul al XVIII-lea al poeziei engleze (Eră a Rațiunii care, pentru majoritatea istoricilor literaturii britanice, înseamnă triumful doctrinei clasiciste). Se putea intui o asemenea atitudine încă din eseul dedicat lui Mangan, din violenta respingere a poeziei lui Meredith căreia îi contesta orice impuls liric [22].

Și în *Portretul artistului* [23], și în *Ulise* [24], Stephen compune o poezie lirică și, cu o minuțioasă analiză introspectivă, demonstrează că ea e o izbucnire incontrolabilă a forțelor subconștientului, aducînd la suprafață fragmente ale unui univers pe care poetul nu îl putea cunoaște : „revărsare spontană a unor sentimente puternice". O revărsare — asemenea muzicii. „Un cîntec de Shakespeare sau de Verlaine, care pare atît de liber și de viu și de îndepărtat de orice scop conștient cum e ploaia care cade într-o grădină sau luminile înserării, se revelează a fi vorbirea ritmică a unei emoții altminteri incomunicabilă, cel puțin într-un chip atît de direct" [25].

Veacul al XVIII-lea socotea că poetul are obligația să facă din versurile lui „un ecou al sensului" ; Joyce adoptă un punct de vedere întru totul opus : el trebuie să găsească acel sens exact care să fie în stare să îmbrace sunetul ce se aude în clipa cînd viața lăuntrică izbucnește la suprafață. Sensul e vehiculul, e materialul în care se manifestă sunetul. Joyce e un muzician care-și caută sistemul propriu de notație ; cînd observă că poemele *Muzicii de cameră* nu sînt poezie de dragoste, de fapt acesta era procesul poetic pe care îl descoperea : se afla în căutarea *cuvintelor* apte să transpună muzica emoțiilor unui tînăr de 22 de ani.

Muzica poeziei lui Joyce, însă, „nu îl cuprinde pe cititor, decît dacă e căutată cu răbdare. Dacă vom citi de mai multe ori cîntecele *Muzicii de cameră,* ele vor începe să ne prindă în melodia lor. Și, după aceea, cînd ne vom deda altor îndeletniciri, ea se va ivi în memorie, poate fără acompaniamentul cuvintelor. Melodia se va înălța, va cădea din nou, se va întoarce, se va prelungi, proiectînd o atmosferă proprie și o imagine a lumii" [26].

Dar, constată acelaşi comentator, nu citim niciodată cu necesară luare-aminte poemele lui Joyce, „decît dacă trebuie să le consacrăm un studiu special. Şi un scriitor este, cel puţin în parte, vinovat dacă nu-l citim decît superficial : nu a pus destul în versurile lui ca să ne poată reţine privirea“ [27]. Ceea ce lipseşte din poemele *Muzicii de cameră* e *sensul* care ar fi trebuit să fie purtător al muzicii. Concepţia poetică a lui Joyce, aşa cum era formulată în acea etapă a evoluţiei lui, nu era prielnică necesarei acumulări a sensurilor. Se pare că el atribuia poeziei lirice *fragilitatea* drept calitate esenţială a structurii muzicale. Poate că de aceea a şi renunţat atît de curînd la poezie şi s-a îndreptat spre proză : o singură pagină dintr-o povestire valora mai mult decît întreaga *Muzică de cameră*. Substanţa naraţiunii era mai potrivită să exprime robusteţea şi densitatea de care el avea nevoie pentru a cuprinde lumea senzaţiilor şi a emoţiilor.

Alegerea pe care a făcut-o tînărul Joyce, predilecţia lui pentru muzica lutaniştilor elizabethani era semnul unei orientări stilistice caracteristice pentru o întreagă mişcare din cultura engleză a acestui secol care, în poezie, avea să reactualizeze, în anii '30, modelul renascentist al villanellelor şi al sestinelor, iar în muzică va duce la redescoperirea compozitorilor din veacurile al XVI-lea şi al XVII-lea (opera lui Benjamin Britten e unul dintre rezultatele cele mai semnificative ale acestei orientări). Nu Joyce a fost, desigur, fondator al unei noi mişcări : el era produsul unui curent care fusese iniţiat cu o generaţie mai înainte de publicarea *Muzicii de cameră*.

În 1880, Francis Hueffer scria un articol despre *Trubaduri — vechi şi moderni*, revelînd importanţa pe care o avea pentru mulţi poeţi ai vremii (unii dintre ei, Arthur O'Shaughnessy, E.W. Gosse, Austin Dobson, printre cei mai preţuiţi pe atunci) arta poetică a Renaşterii, de la care ei preluau „rondouri şi rondeluri, villanelle şi triolete“ (se cita şi un triolet al lui Robert Bridges) [28]. În următoarele două decenii, alte exemple aveau să se adauge acestor „trubaduri“ ; printre ele, cel al unui irlandez pe care Joyce îl admira : Oscar Wilde.

Aşa încît, atunci cînd Stephen se trezea „spre mijirea zorilor“, cu sufletul „scăldat în roua“ muzicii, cu trupul peste care „trecuseră palide valuri răcoroase de lumină“ [29],

nu era cel dintîi care redescoperea vechea formă a poemului englez. În acea dimineață miraculoasă el compunea o villanellă, însuflețită de o mare ardoare romantică : forma e tradițională, muzica e creația acelei clipe de bucurie a lui Joyce.

W.Y. Tindall semnala o relație, îndeajuns de strînsă, între poemele lui Joyce și cele scrise (și pînă la data apariției *Muzicii de cameră,* și după aceea) de Yeats [30]. Adevărată în ansamblu, observația e susceptibilă de amendamente. Se propune ipoteza ca versurile lui Joyce să fi constituit un „stimul" pentru mai vîrstnicul său contemporan de a dezvolta rima vocalică, introdusă pînă atunci doar sporadic în poemele sale. Cine urmărește, însă, drumul parcurs de Yeats de-a lungul etapelor celor mai caracteristice ale operei lui, constată că acest tip de rime se acumulează treptat și că, după publicarea versurilor lui Joyce (cînd, e drept, se produce o transformare sesizabilă a tehnicii lui Yeats), ritmul acestei prefaceri e mai rapid datorită, cred, în primul rînd, unei abilități dobîndite de poetul *Vîntului prin trestii* în anii în care experimentase procedeul.

Joyce nu a încetat să-l admire pe Yeats-poetul, chiar și atunci cînd își manifesta dezacordul față de ideile teoreticianului. Pasajul din *Un portret* care evocă premiera *Contesei Cathleen* e revelator : „O bucurie blîndă fluidă curgea printre cuvintele în care vocalele lungi blînde se ciocneau fără zgomot și se depărtau iar, clipocind și iar revărsîndu-se și iar îndepărtîndu-se, clătinînd mereu clopotele albe ale valurilor lor în dangăt mut și în ropot mut și-n blîndă lină chemare stingîndu-se în susur..." [31]. Modulațiile ritmice ale *Muzicii de cameră* au fost, desigur, încurajate de iambii *Vîntului prin trestii* și ai seraficelor cîntece ale lui Aleel din *Contesa Cathleen.* Ceea ce e, însă, vrednic de luare-aminte e că modelul metricii lui Yeats e încorporat fără să dea senzația de imitație. Cu toate că *Muzica de cameră* e o colecție de cîntece de felul celor cîntate de trubadurii moderni, ele evită o identificare prea evidentă cu doctrina mișcării : volumul nu include nici un rondel, nici o villanellă, specii atît de îndrăgite de reprezentanții „școlii întoarcerii-la-Renaștere". Și, cu toate acestea, orice lectură atentă leagă sonoritățile unor poeme ale *Muzicii de cameră* de cele ale villanellei din *Portret.* Judecata rostită de Yeats în toam-

na lui 1902, cînd Joyce i-a citit cîteva versuri („ar putea fi opera unui tînăr care a trăit într-un grup literar de la Oxford"), nu conţinea nici un fel de ironie : ea însemna că poetul irlandez întrezărea posibilitatea ca noua tehnică a „trubadurilor" moderni să fi fost imaginată în Anglia. El sugera, deci, că poezia lui Joyce s-a constituit în afara influenţei irlandeze (şi, evident, în primul rînd, a lui Yeats însuşi).

Dar, fireşte, forma nu fusese aleasă pentru a concretiza opoziţia faţă de o tradiţie anumită ; ea corespundea unui *Weltanschauung*, unei atitudini, unui „stil" de viaţă. Dezvăluindu-se relativa lipsă de originalitate a formei, nu s-a insinuat o eventuală lipsă a valorii : poetul care îşi alegea ca model stanţa trubadurescă reprezenta o întrupare esenţială a lui Joyce. Şi nu numai în acel moment de început al biografiei sale literare.

Era, crede Howarth, „o jumătate din întregul Joyce" ; pentru că, socoteşte el, erau doi indivizi uniţi într-unul singur : poetul liric şi analistul satiric [32]. Ei erau, în primii ani ai carierei de scriitor, net despărţiţi unul de celălalt. Joyce din *Muzica de cameră* era cîntăreţul plin de delicateţe, grav şi ceremonios. Celălalt — strict contemporan cu cel dintîi — era „tînărul căruia îi făceau plăcere obscenităţile, trivialităţile, vorbele fără perdea" [33]. Acesta din urmă, ignorîndu-l aproape cu totul pe celălalt, îşi pregătea viitorul volum : povestirile *Oamenilor din Dublin.*

Despărţire prea categorică. Ştim de la Stanislaus că fratele lui era, şi în anii în care lucra la cartea de proză pe care o va încheia curînd după publicarea *Muzicii de cameră,* sincer preocupat de păstrarea raporturilor civilizate cu oamenii şi, aşa cum se poate lesne bănui, teribilismul tînărului care se mîndrea cu limbajul lui colţuros era o sfidare faţă de ipocrizie şi de filistinism. Dealtminteri, cu trecerea timpului, poetul cîntecelor curtene va deveni personalitatea dominantă în viaţa lui Joyce : exuberanţa nu va alunga delicateţea poetului liric.

În carnetele scriitorului, Richard Ellmann a descoperit un fragment, *Giacomo Joyce* [34], datînd din ultimii ani ai exilului la Trieste al scriitorului. Tonul notaţiilor de aici dovedeşte cît de îndelung a supravieţuit poetul liric din *Muzica de cameră.* Dar *Giacomo Joyce* mai demons-

trează încă un lucru : criticul literar exigent care era Joyce știa bine limitele stilului din volumul de versuri ; în același timp, însă, credea în valorile conținute în substanța lor : „Jan Pieters Sweelink. Bizarul nume al vechiului muzician olandez face ca orice frumusețe să pară bizară și îndepărtată. Ascult variațiile pentru clavicord ale unei arii vechi — *Și tinerețea are un sfîrșit.* În ceața vagă a sunetelor de demult se ivește o luminație palidă : graiul sufletului începe să fie auzit“ [35]. Limitele sînt depărtarea și paloarea luminii revelatoare. Îndreptățirea *Muzicii* e prevestirea clipei în care va începe să fie auzit „graiul sufletului“, pe care îl va asculta în *Ulise.*

Scrise la vreo zece ani după publicarea poemelor, rîndurile din *Giacomo Joyce* vor trasa o parte a drumului care va duce spre *Ulise.* Spre acea operă unde „cei doi Joyce se vor întîlni din nou“ [36]. „Clovnul“ și „trubadurul“ vor colabora la crearea unui stil ce asociază expresia aspră, violența cuvîntului spus pe șleau cu delicatețea melodiei și cu efectele contrapunctice ale muzicii. „Da, bronzul din preajmă, aurul din depărtări, am auzit oțelul din preajmă, copite sunînd din depărtări“ [37]. Dar, cînd Joyce va intenționa să facă mai limpede „graiul sufletului“, va recurge la o exprimare lirică foarte simplă ; de pildă, cu puțin înaintea momentului de culme al fabulosului monolog al lui Molly Bloom din finalul lui *Ulise* : „a spus că sînt o floare de pe munte“ [38].

„Graiul sufletului“ venea din ceața muzicii de demult, dar *floarea* din *Ulise* era realitatea fizică a lui Molly, nu sufletul ei. Cîntărețul renascentist și observatorul atent al lumii telurice se uneau, graiul sufletului devenea cîntec al pămîntului. În ultimul *opus* al lui Joyce, *Priveghiul lui Finnegan,* vorbește întregul univers, cu fluviile, cu furtunile, cu amenințările, coșmarele, visele și bucuriile lui. Undele *Muzicii de cameră,* stîrnite de un impuls poetic juvenil, cuprindeau acum lumea văzută și pe cea nevăzută sau uitată, ascunsă în adîncurile memoriei speței umane.

Într-o scrisoare către Geoffrey Molyneux Palmer, compozitorul care i-a pus poemele pe muzică, Joyce îi spunea că *Poemul XXXIV* e ultima piesă a compoziției sale — cele două care îi mai urmau fiind „finalul“ operei [39]. Două forțe se întîlnesc în acest poem pe care Joyce îl

interpreta ca pe o concentrare a sensurilor întregii cărţi : iarna care covîrşeşte lumea de afară şi respiraţia în somn a unei fiinţe mîngîiate de iubirea poetului. Melancolia iernii cosmice se transmite în muzicalitatea gravă a versurilor ; dar o altă mişcare, sugerînd un cîntec de leagăn, se face auzită din loc în loc, ilustrînd cea de-a doua temă a poemului. Se creează, astfel, un echilibru componistic care e echilibrul dintre cele două forţe, cele două ritmuri. Sînt patru vocative „*O*" în acest poem scurt ; ele nu sînt introduse de o necesitate prozodică, dar completează schema muzicală a compoziţiei. Melodia largă a versurilor creşte în rapsodia din ultimul paragraf al *Celor morţi*, cea dintîi piesă în proză în care construcţia simfonică a lui Joyce se revelează pe deplin.

„Slabul succes al *Muzicii de cameră* — s-a sugerat — e explicat de firavele sensuri ale versurilor" [40]. În cărţile care vor urma, *Oameni din Dublin* şi *Portretul artistului*, sensul capătă mai multă substanţă, în vreme ce muzicalitatea îşi pierde din importanţă. *Ulise* va aduce din nou echilibrul în această opoziţie a structurilor. Dar în unele secţiuni ale romanului (ca şi în *Priveghiul lui Finnegan*) se petrece un lucru curios. „Sensul trebuie să fie vehiculul sunetului" : dar Joyce aşază straturi de sensuri peste straturi şi sunetul răzbate prea rar la suprafaţă. Sau poate că auzul lectorului modern nu e deprins să-l perceapă. Poate că acea infirmitate a oamenilor de acum aproape patru sute de ani de care se plîngea Ben Jonson, anume că îşi folosesc prea mult văzul şi că nu mai ştiu să audă, a ajuns la faza ei maximă. Joyce era un urmaş al lui Shakespeare, Jonson şi Milton pentru care armonia muzicală era suprema virtute a versului. Exegeţii operei lui desfac necontenit straturile de sensuri, analizîndu-le componentele ; ei uită adesea cuvintele dintr-o scrisoare trimisă lui Harriet Shaw Weaver în vremea în care citea corecturile la *Anna Livia Plurabelle*. El mărturisea că e „sleit", că „în cap îi răsună doar melopeea cărţii" şi că, „pînă ce aceste ecouri nu se vor stinge de la sine, nu poate să se ocupe de ştirile zilei" [41]. Şi adevărul — constatat de multă lume — e că nu îţi poţi da seama de construcţia prozei din *Ulise* şi, mai ales, din *Priveghiul lui Finnegan* decît după ce asculţi cîteva pagini citite de un irlandez. Dar o asemenea condiţie se realizează foarte greu.

Doctrina „valorilor auditive" e, categoric, esențială pentru Joyce ; dar nu se poate pretinde că ea înlocuiește orice altă concepție a construcției poetice. De vreme ce scriitorul și-a asumat riscul de a concentra atît de mult sensurile, de a le întrețese atît de strîns, e limpede că acorda acestui element o importanță deosebită în realizarea efectului estetic. Și nu cred că auzul, oricît de exersat ar fi, poate surprinde ambiguitățile pe care abia le deslușește ochiul cititorului.

În *Muzica de cameră*, majoritatea comentatorilor (al căror număr, în treacăt fie spus, e incomparabil mai mic decît cel al exegeților celorlalte opere) au descoperit un poet neoclasic al cărui ideal era de a compune versuri impecabile și de a le asambla într-o carte impecabilă. Concluzie pe care nu și-au însușit-o chiar toți cercetătorii liricii joyciene. Aceasta mai cu seamă pentru că ultimul poem, al XXXVI-lea, nu intră în deplină consonanță cu celelalte ; ceea ce, într-o carte al cărei scop e compunerea unei muzici polifonice, așa cum s-a conchis aproape fără excepție, ar putea să fie fatal, fiindcă ar tulbura grav unitatea ansamblului. Să nu uităm că Joyce însuși considera că poemul — împreună cu cel care-l precede — constituie *încheierea muzicală* a volumului : un volum a cărui textură poetică e justificată de *muzică*. *Poemul XXXVI* nu e nici de inspirație elizabethană și nu e nici o piesă de muzică de cameră. Modelul pare a fi mai curînd poezia dintr-o anumită perioadă a lui Yeats, o poezie departe de orice gingășie, scrisă într-un stil energic, evocînd bătălii și cavalcade. Cum se poate justifica prezența lui după *Poemul XXXIV*, cu finalul lui în care iarna se domolește la întîlnirea cu visul de dragoste care mîngîie chipul celei dragi ? Singura explicație plauzibilă e că ultimele două poeme ale cărții continuă tema iernii adverse, deci a elementului exterior, pe cînd elementul intern — femeia iubită adormind mîngîiată de dragostea poetului — se încheie în *Poemul XXXIV*.

Furia naturii care învăluie scena de o calmă intimitate izbucnește în finalul volumului : poetul și iubita lui, care se plecau să surprindă armonia lumii, rămîn în universul lor. La care se mai poate adăuga un argument : această disproporționată *coda* (rezultînd din aranjamentul făcut de Stanislaus, dar acceptat de James) dovedește

că simţul neoclasic al perfecţiunii se subordona unei pasiuni romantice pe care nici unul din „neoclasicii" vremii (inclusiv T.S. Eliot) nu l-a evitat. Finalul spectaculos, „marea cortină" de care vorbea Arthur Pinero, autorul unor drame cu mare succes de public, îl atrăgea şi pe Joyce.

Autenticul neoclasicism era cel cultivat de George Moore : finalurile erau compuse într-o tonalitate minoră, de obicei proiectate pe un peisaj autumnal, cu frunze pale. Joyce era, din acest punct de vedere, romantic şi wagnerian. *Cei morţi,* ultima povestire a *Oamenilor din Dublin,* e şi punctul culminant al cărţii ; cea mai amplă piesă a volumului, cu rezonanţa cea mai profundă, sfîrşitul ei proiectînd, sub dezlănţuirea dramatică a elementelor, un peisaj ce se întinde dincolo de marginile oraşului, spre locul unde începe regatul umbrelor şi al morţii. *Portretul artistului* e, *din perspectivă strict formală,* neoclasic : el îşi încheie fluxul narativ într-o fragmentare a structurilor, în paginile unui jurnal, constituind astfel mediul adecvat dezvoltării epice, presimţitei plecări de acasă a fiului rătăcitor, despărţirii lui de familie. Dar *din punct de vedere emoţional,* e romantic : eroul e mistuit de febrila căutare a propriului eu, de obsesia nemuririi.

Ulise e, desigur, în literatura secolului al XX-lea, cel mai faimos exemplu de concentrare a întregii forţe epice în ultimul capitol, de amplificare a acestei forţe în ultima pagină şi în ultimul cuvînt al cărţii. La fel, ultima pagină a lui *Finnegan* e de o teribilă intensitate, e *cosmică.* (Dar aici Joyce introduce un nou procedeu care creează sinteza neoclasicismului şi a romantismului : „cortina" pare a se lăsa pe melodia unui cîntec de moarte cînd, pe neaşteptate, ea se ridică iarăşi şi, printr-o transformare ce se petrece undeva, la hotarul visului şi al stării de veghe, toate se înfăţişează ca la început, moartea devine naştere). Ultima pagină din *Finnegan* reia, la proporţii cosmice, procedeele experimentate în *Muzică de cameră* la scară miniaturală.

Aşa încît nu e foarte sigur că o concluzie cum e aceea a unei exegeze de importanţa lui Magalaner şi a lui Kain („poezia e tradiţională în ceea ce priveşte ritmul, imaginile şi sensurile, cel puţin cele de la suprafaţă" [42]) poate fi însuşită întru totul. Oricum, chiar şi unii recenzenţi

din anul apariţiei cărţii sesizau importanţa elementului de construcţie muzicală. Arthur Symons definea poemele ca pe nişte „lucruri delicate, fragile" care evocă „nu numai rozele în miez de iarnă, ci şi roua de pe roze". Lipsite de substanţă filosofică, dar cu o formă desăvîrşită, ele sînt asemenea unor „vechi melodii spectrale... cîntate la un instrument de demult"[43]. Kettle — care vorbea despre Joyce ca despre un tînăr „încăpăţînat, distant, îndrăgostit de paradoxuri poznaşe" — considera că versurile („aceste versuri delicate") sînt cu totul tradiţionale, lipsite de orice intuiţie a problemelor moderne. Şi el insistă asupra valorii lor muzicale : poemele sînt „limpezi, ca şi cînd ar fi cîntate la harfă, împreună cu păsările şi cu Verlaine"[44].

Cel mai de seamă comentator al liricii joyciene, W. Y. Tindall (care a fost şi autorul singurei ediţii critice a volumului de versuri, în 1954), emite o judecată necruţătoare : „cu toate că sînt destul de agreabile şi potrivite unui tenor irlandez, par să fi fost neglijate pe drept. Cititorii s-au plîns că Joyce, care scria poezie cînd compunea proză, a scris proză cînd l-a tentat poezia. Desigur, dacă *Muzica de cameră* ar fi fost scrisă de altcineva, ea ar fi fost uitată"[45]. Dar versurile nu au fost scrise de altcineva : ele sînt opera lui Joyce şi lectura lor pune în lumină raporturi semnificative cu scrierile de mai tîrziu. Tindall însuşi reliefează cîteva simboluri care, preluate din *Muzica de cameră,* se vor integra în substanţa epică şi în sistemul de metafore al lui *Ulise* şi al lui *Finnegan*[46].

Sînt şi unele împrejurări ale biografiei care vor, parcă, să demonstreze că *Ulise* a început să se modeleze în epoca *Muzicii de cameră.* În iunie 1904, cînd Joyce lucra încă la cartea lui de versuri, a întîlnit pe o stradă din Dublin o femeie înaltă, cu părul castaniu : era Nora Barnacle, cea care avea să-i fie soţie şi să-i stea în preajmă întreaga viaţă. Numele ei era comic — *barnacle* înseamnă *cătuşe,* ceea ce l-a făcut pe John Joyce să exclame, cînd a aflat de idila fiului său : „Înseamnă că nu o să-l părăsească niciodată". Şi-au dat întîlnire, şi în seara de 16 iunie s-au plimbat pentru întîia oară împreună pe străzile vechiului oraş. Or, 16 iunie 1904 e data cea mai celebră din întregul roman al secolului al XX-lea — e ziua în care e plasată întreaga acţiune din *Ulise.* Ziua în care Stephen Dedalus, tînărul răzvrătit, se despărţea de Leopold Bloom, soţul placid şi banal.

1 Cf. Ellmann, *James Joyce*, pp. 154—5.

2 *Idem*, p. 118.

3 A. Walton Litz, *op. cit.*, p. 33.

4 Pentru o listă a partiturilor muzicale scrise pe versurile *Muzicii de cameră*, vezi John J. Slocum, Herbert Cahoon, *A Bibliography of James Joyce*, New Haven, 1953, Secțiunea F.

5 A. Walton Litz, *op. cit.*, p. 34.

6 *Stephen Hero*, p. 174.

7 A. Walton Litz, *op. cit.*, p. 34.

8 *Idem*, p. 35.

9 Vezi scrisoarea lui Pound din 26 decembrie 1913, în *Pound / Joyce* (scrisorile lui Ezra Pound către James Joyce, editate și comentate de Forrest Read), New York, 1967, pp. 18—9.

10 Ezra Pound, „Past History", în *The English Journal*, XXII (mai 1933), p. 352 ; Pound repetă, de fapt, primele două principii ale *Manifestului imagist* din 1912.

11 Ellmann, *James Joyce*, p. 241.

12 *Idem*, p. 270.

13 *Idem*, p. 241.

14 Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*, p. 228 ; vezi și comentariile lui W.Y. Tindall la ediția *Chamber Music*, New York, 1954, pp. 41—8, 102—4.

15 *Op. cit.*, p. 36.

16 O analiză foarte interesantă a dezvoltării schemei narative din volumul lui Joyce a publicat James R. Baker, „Joyce's *Chamber Music*: The Exile of the Heart", *Arizona Quarterly*, XV (Winter, 1959), pp. 349—56.

17 Herbert Howarth, *„Chamber Music" and Its Place in the Joyce Canon*, în *James Joyce Today*, antologie îngrijită de Thomas F. Staley, Bloomington, 1970, p. 11.

18 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 241.

19 *Ibid.*

20 Herbert Howarth, *op. cit.*, p. 12.

21 *Idem*, p. 13.

22 Vezi *George Meredith*, în *Critical Writings*, p. 89 (recenzie publicată în *The Daily Express*, 11.XII.1902, la o monografie despre Meredith).

23 *Portret al artistului în tinerețe*, în românește de Frida Papadache, pp. 335—46.

24 *Ulysses*, Paris, 1928, pp. 48—9.

25 *James Clarence Mangan*, în *Critical Writings*, p. 75.

26 Herbert Howarth, *op. cit.*, p. 14.

27 *Ibid.*

28 Cf. H.V. Routh, *Towards the Twentieth Century*, Londra, 1937, pp. 86—8.

29 *Portret al artistului...*, p. 335.

30 *Prefața* la *Chamber Music*, pp. 25—6.

31 *Portret al artistului...*, p. 348.

32 Vezi Herbert Howarth, *op. cit.*, p. 19.

33 *Ibid.*

34 Nepublicat încă în volum; am avut la îndemînă un exemplar facsimilat, multiplicat de Departamentul de Literatură engleză de la Portland State University, în 1971.

35 P. 16 a facsimilului citat.

36 Herbert Howarth, *op. cit.*, p. 21.

37 *Ulysses*, p. 254.

38 *Ibid.*, p. 767.

39 *Letters*, p. 67.

40 Herbert Howarth, *op. cit.*, p. 24.

41 *Letters*, p. 259.

42 Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 60.

43 Arthur Symons, în *The Nation* (Londra), LXXIII (15 oct. 1907); citat în Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 60.

44 Thomas Kettle, în *The Freeman's Journal* (Dublin), 1 iun. 1907; citat în Magalaner, Kain, *op. cit.*, p. 60.

45 W.Y. Tindall, *James Joyce, His Way of Interpreting the Modern World*, New York, 1950, p. 116.

46 Vezi *idem*, pp. 117—8.

OAMENII DIN DUBLIN

1

Multe scrisori ale lui Joyce datate în zilele verii lui 1904 sînt disperate apeluri către prieteni de la care cerea insistent, uneori pe un ton glumeț, alteori patetic sau amenințător, împrumuturi — măcar de cîțiva șilingi. Răspunsurile erau, aproape toate, refuzuri. Unul dintre cei foarte puțini care l-au ajutat în acele zile de descumpănire a fost George Russell. Citise manuscrisul lui *Stephen-Eroul* și nu își ascunsese admirația. În iulie îi scria lui Joyce întrebîndu-l dacă ar vrea să compună o povestire pentru *The Irish Homestead,* ceva „simplu, rural, plin de viață, patetic, care să nu-i șocheze pe cititori". Joyce a răspuns generoasei invitații și astfel a fost scrisă *Surorile* care avea să devină cea dintîi piesă a *Oamenilor din Dublin ;* povestirea era bazată pe un fapt real — moartea unui preot bătrîn, paralizat și pe jumătate nebun, o rudă dinspre partea mamei. Intenția lui era, de la început, să scrie un ciclu de bucăți în proză căruia îi spunea *Oameni din Dublin,* „pentru a da în vileag această lume a hemiplegiei și a paraliziei despre care mulți cred că e un oraș" [1].

Nu avea de gînd să scrie niște „fantezii", ci să relateze întîmplări adevărate. Îi scria lui Stanislaus : „Îl vezi pe omul ăla care tocmai a scăpat ca prin minune din drumul tramvaiului ? Gîndește-te : dacă ar fi luat-o acum la fugă, cît de semnificativ ar fi devenit dintr-o dată fiecare gest al lui ! Nu mă refer la părerea inspectorului de poliție, ci a celor care îl cunosc. Și fiecare gînd. Aceasta e părerea mea despre semnificația lucrurilor banale și aș vrea s-o comunic celor doi sau trei amărîți care s-ar putea să mă citească" [2].

Surorile vor ilustra metoda enunțată. Așa cum *epifaniile lirice* vor conduce spre *Portretul artistului,* tot ast-

fel acest gen nou de epifanii, voit plate, șterse, vor marca drumul spre *Oameni din Dublin*. Funcția alegorică a vechii forme nu era anulată : deși nu o declară explicit, Joyce interpreta boala preotului din prima lui povestire ca pe un simptom „al paraliziei generale și al nebuniei" care cuprinsese Irlanda. Însăși structura povestirii sugerează inerția : portretul postum al reverendului James Flynn e desenat de niște personaje care nu se mișcă în cadrul narativ și proiectează detaliile dramei din perspectiva unor martori care rămîn și ei imobili. Întretăierea acestor amintiri, cărora li se adaugă și acelea ale lui Joyce însuși, copilul de odinioară ce urmărea tot ceea ce se petrecea în jurul lui ca pe niște întîmplări neînțelese. Fiecare povestitor are o versiune proprie a cauzelor prăbușirii lui Flynn ; dar povestea lui cuprinde, în același timp, aluzii la propria nenorocire, așa încît moartea preotului devine un pretext pentru a sugera o nefericire universală.

Pentru întîia oară, James apare ca erou în propria literatură, iar tatăl său e prezentat sub masca unui unchi ale cărui sfaturi, rostite cu o comică gravitate, sînt cele pe care obișnuia să le dea John Joyce copiilor lui. Povestirea a apărut în *The Irish Homestead* sub pseudonimul Stephen Daedalus : probabil că James nu voia să se știe că a colaborat la o revistă a cărei atitudine față de ocupanții englezi era îndeajuns de ambiguă. (A apărut la 13 august, ziua în care se împlinea un an de la moartea mamei lui).

Încurajat de succesul primei lui povestiri, Joyce i-a oferit unui editor încă șase bucăți în proză ; dar, cum cerea plata în avans a drepturilor, iar editorul nu avea banii disponibili (sau, mai plauzibil, nu avea încredere într-un debutant), nu s-a ajuns la un aranjament. Nici fantastica întreprindere propusă de Joyce mai multor prieteni, o societate pe acțiuni al cărei scop ar fi fost editarea povestirilor lui James Joyce, nu a avut vreun succes. Așa încît el s-a văzut obligat să trimită și următoarele două bucăți la *The Irish Homestead :* Evelina avea să apară la 10 septembrie, *După cursă* la 17 decembrie 1904. Concluziile acestor povestiri erau, însă, mai cuprinzătoare și atingeau însăși atitudinea față de Irlanda a tînărului scriitor. Eroina celei dintîi refuză să se salveze, urmîndu-și iubitul spre Argentina : pe chei, înainte de

îmbarcare, „toate mările lumii se rostogoleau înverşunate spre inima ei“ şi, înspăimîntată, ea „se agăţă strîns, cu amîndouă mîinile, de bara de fier“ a ambarcaderului. Nu se poate despărţi de Irlanda, voinţa ei e anihilată, e un biet „animal neputincios“ [3].

După cursă era, probabil, inspirată de povestirea lui Yeats, *Red Hanrahan*, publicată cu un an mai înainte. Dar, în loc să introducă un erou legendar, cum era cartoforul împătimit din scrierea lui Yeats, el prezintă un om oarecare, Jimmy Doyle, ahtiat după sofisticarea vieţii franţuzeşti pe care credea că o poate găsi în atmosfera curselor de automobile. Era şi aceasta o formă a evadării din Irlanda. Însă la fel de neizbutită ca şi încercarea de evadare a Evelinei : cuvintele care încheie povestirea — „S-a făcut ziuă, domnilor !“ [4] — îl aducea din nou în Dublin, cu visele de salvare risipite pentru totdeauna. „Povestea lui Yeats fusese celtică, a lui Joyce e irlandeză“ [5]. A lui Yeats fusese poematică, învăluită într-o atmosferă plină de căldură şi de melancolie, cea a lui Joyce reconstituia meticulos faptele. Dar, după ce i-a publicat şi *După cursă*, editorul l-a prevenit să nu-i mai trimită nici o altă povestire, pentru că se adunaseră prea multe scrisori de protest venite de la cititorii din Dublin şi din restul ţării.

Sub pretextul că avea nevoie de spaţiu pentru exerciţiile lui muzicale (din luna martie începuse să ia lecţii cu cel mai bun profesor de canto din oraş), Joyce plecase de acasă. Acesta era, mai curînd, gestul celui care voia să fugă din atmosfera destul de încărcată acum, după moartea mamei. După un vechi obicei al familiei, a schimbat repede mai multe locuinţe, întîmpinînd mari greutăţi cu proprietarii care cereau să li se plătească chiria. O vreme a luat în serios lecţiile de muzică (a cîştigat şi medalia de bronz la un concurs al cărui juriu era prezidat de Luigi Denza, compozitorul faimoasei canţonete *Funiculi-Funiculà) ;* dar disciplina impusă de studiu i s-a părut insuportabilă şi a renunţat curînd. Dar nu s-a întors acasă : în septembrie s-a mutat, împreună cu Oliver St. John Gogarty, în turnul Martello de pe malul mării.

Era o construcţie ridicată în urmă cu o sută de ani, o fortăreaţă care trebuia să apere această regiune a Imperiului Britanic de invazia lui Napoleon ; dar, cu zidurile ei groase de aproape trei metri, părea un bastion

medieval. Uşa de intrare se afla la trei metri deasupra pămîntului : ajungeai la ea urcînd pe o scară de frînghie. Cheia enormă era făcută din aramă, ca nu cumva, ciocnită de vreo bucată de fier, să scoată scîntei. Dormitorul era o cameră rotundă în care lumina pătrundea, slabă, prin două ferestre foarte înguste. De pe terasă se deschidea o largă perspectivă asupra ţărmului : stînci colţuroase, coborînd într-o pantă abruptă, spre apă, cîteva insuliţe risipite în apropierea coastei şi, pînă în depărtare, marea de un verde închis, chiar şi în zilele însorite[6].

Gogarty şi Joyce trăiau aici ca într-o nesfîrşită vacanţă studenţească : cei care i-au vizitat pe atunci (printre ei, doi tineri scriitori, Joseph Hone şi Seumas O'Sullivan, un politician naţionalist, Arthur Griffith, fondator al mişcării „Sinn Fein" — *Prin noi înşine* —, un *globe trotter,* William Bulfin) îşi amintesc de atmosfera veselă, de glumele şi de farsele celor doi chiriaşi ai turnului. Le plăcea mai ales să le joace feste membrilor „Societăţii Hermetice", asociaţia mistică pe care o conducea George Russell şi care era privită cu multă suspiciune nu numai de nonconformişti, aşa cum erau Joyce şi Gogarty.

Cei doi visau să întemeieze aici „un templu al păgînismului" al cărui profet să fie Nietzsche : zvonuri despre apariţia unui nou cult începuseră să circule în Dublin şi nu erau rare cazurile cînd în preajma turnului erau văzuţi curioşi, veniţi cu speranţa că vor avea şansa să li se descopere măcar cîte ceva din ritualurile practicate aici.

Turnul Martello, care reprezintă punctul de plecare al acţiunii din *Ulise,* este — ca atîtea alte elemente ale literaturii joyciene — proiecţia unui moment autobiografic. Cînd, în urma unei altercaţii cu Gogarty (raporturile dintre ei nu au fost niciodată foarte cordiale), a trebuit să se întoarcă în oraş, s-a simţit dintr-o dată teribil de stingher. Se adăuga acum şi opoziţia tatălui faţă de o eventuală căsătorie cu Nora Barnacle, pe care nu o socotea destul de nobilă pentru a intra în familia Joyce. Aşa încît unica soluţie era să părăsească din nou Irlanda. Cînd Nora i-a acceptat propunerea (nesăbuită, de vreme ce nu avea nici bani, nici perspectiva vreunei slujbe), nimic nu-i mai stătea în cale. Auspiciile nu păreau prea favorabile : Yeats i-a refuzat traducerile din

Hauptmann (sub motiv că „publicul treatrului nostru trebuie deprins cu sonoritatea pieselor irlandeze“ [7]), multe dintre apelurile către prietenii cărora le cerea să-l împrumute cu bani au rămas fără răspuns.

Dar hotărîrea era irevocabilă. La 8 octombrie plecau din Dublin. La Londra s-au oprit doar cîteva ore, atît cît să descopere că nici unul din prietenii care i-ar fi putut ajuta nu erau în oraş în acel moment. În aceeaşi noapte au plecat la Paris, unde au ajuns fără nici un ban ; nu ar fi putut nici măcar să ia o cameră la hotel. Au avut, însă, şansa să-l întîlnească pe doctorul Rivière, cel care cu doi ani în urmă îl primise cu atîta generozitate pe James şi-l invitase la masă ; tot el i-a salvat şi acum, împrumutîndu-i cu bani de drum. Au luat un tren de noapte şi, în dimineaţa de 11 octombrie, erau la Zürich. Au tras la un hotel pe care, probabil, Joyce îl alesese pentru numele de pe firmă : se chema „Gasthaus Hoffnung“ [8] — Hotel Speranţa.

Numele s-a dovedit, însă, a fi înşelător : la Berlitz School — unde era sigur că i se rezervase un post de profesor de limba engleză (aşa îl asigurase, la Londra, o persoană căreia îi plătise două guinee pentru informaţia furnizată) — nimeni nu ştia nimic de sosirea lui şi, dealtfel, nici nu exista vreun post liber. Nici la şcoala din Viena (unde se afla centrala reţelei Berlitz şi cu care îndatoritorul director de la Zürich a luat imediat legătura) nu se ştia nimic despre numirea vreunui domn James Joyce la vreo şcoală dintr-un oraş european. Situaţia devenise alarmantă : James şi Nora nici măcar nu aveau bani de întoarcere. Dar herr Malacrida, directorul şcolii din Zürich, nu s-a lăsat bătut : după o săptămînă de investigaţii (timp în care Joyce a avut destul sînge rece să scrie un capitol din *Stephen-Eroul),* a aflat că era un post liber la Berlitz School din Trieste.

Dar nici după ce au ajuns aici (la 20 octombrie) nu au fost părăsiţi de ghinion : s-a întîmplat ca James să fie de faţă cînd un poliţist îi aresta pe trei marinari englezi care, beţi fiind, tulburau liniştea publică. A intervenit în favoarea lor, şi poliţistul, plictisit de amestecul acestui străin, l-a invitat la secţie ca să le poată sluji de tălmaci. Odată ajuns acolo, Joyce s-a trezit încarcerat împreună cu scandalagiii. A cerut imediat să-l vadă pe consulul britanic, care s-a dovedit că nu era deloc entuziasmat la

gîndul că trebuie să ia apărarea unui concetățean aflat în conflict cu autoritățile locale. Nu cumva domnul Joyce sărise de pe un vas unde avusese vreo neînțelegere cu echipajul ? Era sigur că nu era urmărit în țară de justiția maiestății sale ? Pînă în cele din urmă, cam fără convingere, a cerut punerea lui în libertate. Episodul, mai mult comic, nu avea să fie uitat de Joyce care avea, astfel, un nou argument împotriva „stupidei și răuvoitoarei administrații engleze“ : de multe ori, în scrierile lui o va ataca cu o neascunsă aversiune.

Dar nici la Berlitz School din Trieste, i-a declarat șeful serviciului administrativ, nu era nevoie de serviciile lui : se poate să fi fost trimis de cei de la Zürich, dar totul era o simplă confuzie. Nu se știe cum, Joyce a găsit vreo doi elevi dispuși să ia lecții de engleză : dar banii pe care i-ar fi încasat pe lecții erau departe de a-i fi acoperit nevoile elementare ale existenței. E încă și mai uimitor cum a putut să împrumute bani într-un oraș în care nu cunoștea absolut pe nimeni. În cele din urmă, directorul școlii (al cărui nume muzical va apărea în *Ulise :* Almidano Artifoni) a aflat de nenorocirile tînărului și i-a propus să se angajeze la noua școală Berlitz care tocmai se inaugura la Pola.

Încă un detaliu surprinzător : în tot acest lung răstimp de incertitudini, Joyce a compus încă un capitol al romanului său și a început să scrie o povestire.

A ajuns la Pola precedat de răsunătoare anunțuri în ziarele locale care vesteau că James Joyce, „dottore in filosofia“, se afla în drum spre oraș. Fuseseră publicate de Artifoni care venise cu cîteva zile mai devreme, să-i netezească drumul. I-a și întîmpinat la debarcader, cu un surîs binevoitor cînd i-a văzut : James — cu o privire mîndră și impenetrabilă, Nora — cam ridiculă, cu o pălărie ciudată, nepotrivită cu restul toaletei, ciufulită, trăgînd după ea o valiză veche [9].

Pola era un mic oraș cosmopolit, unde, pe străzi, se auzeau italiana, germana, sîrbo-croata și nenumărate limbi ale marinarilor veniți cu navele din toate colțurile Mediteranei. În 1863 austriecii construiseră un șantier naval (cel mai mare din întregul imperiu) și Școala Berlitz fusese creată pentru ofițerii și inginerii care lucrau aici. La scurt timp după sosirea lor, James și Nora au fost foarte plăcut surprinși de atmosfera orașului : în piețe

cîntau fanfare militare, oamenii treceau în şiruri lungi, purtînd stegulețe colorate. Dar, după o zi, Pola a devenit un oraş tăcut şi monoton : forfota veselă din ajun fusese prilejuită de inaugurarea unei statui dedicate unui membru al familiei imperiale.

Joyce detesta ideea rămînerii într-un oraş de pe teritoriul austro-ungar : „Urăsc această țară catolică cu sutele ei de naţiuni şi miile de limbi, guvernată de un parlament care nu e în stare să ia nici o decizie şi de casa regală cea mai degenerată a Europei“ [10]. Nora voia şi ea să plece la Paris („de îndată ce James îşi va termina cartea şi vor deveni bogaţi“) şi, în aşteptarea evenimentului, învăţau franceza. Deocamdată, recunoşteau amîndoi, numai aici găsiseră o slujbă relativ bine plătită : 2 lire sterline pe săptămînă. Singurii lor prieteni erau soţii Francini (el venise la Pola cu cîteva săptămîni înaintea lui Joyce, ca adjunct al lui Artifoni).

Pentru Francini, Joyce era — aşa cum va scrie mai tîrziu — „un amestec absurd de incompatibilităţi faţă de legile eterne ale elementelor care, totuşi, printr-un miracol al agregării, formează un întreg“ [11]. Era „fragil şi imprevizibil, suspendat de gravitaţia naturală între mocirlă şi un intelectualism rafinat care atinge limitele ascetismului. Acceptă fără mirare şi iepurele şi vulturul, şi soarele şi noroiul“ [12]. Francini şi Joyce au descoperit că au multe lucruri în comun — în primul rînd, aceeaşi dragoste pentru *Divina Comedie*. Cînd, amuzat de italiana vetustă vorbită de noul său prieten, l-a corectat, Joyce a răspuns rîzînd : „Am învăţat-o de la Dante şi de la Dino Compagni“ [13]. Francini nu l-a contrariat : la urma urmelor, „vorbea o limbă moartă care a fost adusă la viaţă ca să întregească acest Babel de pe străzile Polei“ [14].

Joyce s-a oferit să-l înveţe pe prietenul său engleza vorbită la Dublin, în schimbul unor lecţii de italiană colocvială (Francini vorbea o admirabilă italiană din Toscana). S-au hotărît să traducă împreună povestirile din volumul *Holteii* al lui George Moore ; dar bunele lor intenţii nu s-au materializat niciodată — versiunea italiană a cărţii nu a ajuns mai departe de primele cîteva zeci de pagini.

În noiembrie, romanul — pe care nu îl părăsise nici în momentele cele mai dificile — nu mai avansa ; lui

Joyce i se părea că nu alesese formula cea mai potrivită. Pentru o vreme, s-a întors la povestirea începută la Trieste, *Ajunul Crăciunului.* Inițial, acțiunea era centrată în jurul unchiului William Murray și tonul narațiunii era de o ironie acidă ; acum, personajul principal devenise Maria, o rudă îndepărtată care lucra la o spălătorie : atmosfera însăși se schimbase, era plină de duioșie și de un lirism delicat. Noua variantă va fi terminată pe la mijlocul lui ianuarie, cînd James i-o va trimite lui Stanislaus, cu recomandarea de a încerca să o plaseze la *The Irish Homestead :* dar Russell a respins-o. (Aceasta e povestirea care, în *Oameni din Dublin,* va purta titlul *Țărînă).*

Tot în noiembrie a redactat cîteva pagini din *Estetica* pe care o începuse cu aproape doi ani în urmă, la Paris. Atunci încercase să stabilească distincțiile dintre tragedie și comedie, dintre liric, epic și dramatic ; de data aceasta — pornind nu de la Aristotel, ci de la Toma din Aquino — stăruia asupra rolului moralei în crearea frumosului [15]. Punctul de plecare era o sentență a lui Aquino, *Bonum est in quod tendit appetitus ;* Joyce argumenta că, de vreme ce binele este ceea ce e dorit de om, iar adevărul și frumosul sînt lucrurile pe care el le dorește cu cea mai deplină statornicie, înseamnă că ele trebuie să fie socotite ca fiind *bune.* Chiar dacă — așa cum s-a spus — aceasta ar fi singura concesie făcută de Joyce aspectului moral al artei, ea e îndeajuns de semnificativă pentru a revela că, în concepția lui, binele, adevărul și frumosul sînt strîns întrețesute. Ca și în carnetul parizian, el respinge pornografia ca pe un produs ce nu aparține artei : sînt frumoase acele lucruri pe care le sesizează în chip plăcut spiritul. *Frumosul* include și acele lucruri numite, în vorbirea curentă, „urîte" ; cel mai mare pericol ce amenință lucrurile frumoase e transformarea lor în „drăguțe", „agreabile".

În *Stephen-Eroul,* Joyce își concentra întreaga teorie estetică asupra artistului ; aducînd în sprijinul ei și unele concluzii din eseurile sale despre Mangan și din *Dramă și viață,* el va crea o perspectivă a eroului asupra rolului artistului. În forma ei finală, teoria lui Joyce cuprindea ecouri clare ale concepției estetice a lui Shelley : fiecare epocă — va scrie el — trebuie să caute un anume tip de recunoaștere a poeților. Dar, preciza el, arta nu are un scop explicit didactic.

Integritas, consonantia și *claritas,* cei trei termeni preluați de la Aquino, desemnează cele trei aspecte ale frumosului ; și, ilustrînd modul în care ele pot fi sesizate, Joyce sugerează că ele dezvăluie cele trei stadii ale intensității estetice.

Mai tîrziu, în *Portretul artistului,* el va contopi din nou, într-o altă proporție, materialul din carnete și din *Stephen-Eroul.* Din teoriile estetice ale anilor 1903 și 1904 nu va rămîne decît o schiță, un cadru general, înăuntrul căruia Stephen își va afirma concepțiile cu o incomparabilă putere de convingere. Intervenise, între timp, și imaginea — preluată de la Flaubert — potrivit căreia artistul e un Dumnezeu atotștiutor. „În ultimul timp, a ajuns la modă ca Stephen să fie descris, pur și simplu, ca un estetizant : dar aceasta demonstrează că e neînțeles. Adevărul îl interesează la fel de mult ca și frumosul și nu vorbește despre bine pentru că îl simte implicat nemijlocit și nu pentru că-l ignoră. Cînd, în finalul *Portretului,* declară că va forja conștiința speței umane, e perfect consecvent cu principiile estetice formulate cîndva de el“ [16].

La începutul lui decembrie s-a întors la masivul lui roman ; surprinde rapiditatea cu care lucra la textul acestei cărți : singura explicație e aceea că, așa cum avea să spună mai tîrziu, „purta în cap întregul plan și întreaga acțiune“. Așa încît, la 13 decembrie îi putea trimite lui Stanislaus manuscrisul (ultimele două capitole fuseseră finisate în mai puțin de două săptămîni). În primele zile ale lui februarie îl anunța că mai finisase încă cinci capitole. Dimensiunea cărții i se părea esențială : „Mi-ar fi mai ușor să scriu romane scurte, dar ceea ce intenționez să introduc în acest roman nu poate fi introdus decît printr-o continuă picurare“ [17]. Se întreba dacă nu era bine să se întoarcă la vechiul titlu. *Un portret al artistului,* sau să adopte unul nou *(Capitolele din viața unui tînăr,* de pildă) : *Stephen-Eroul* i se părea că ar implica o viziune mai ironică decît era în intenția lui.

Lecturile lui erau, ca de obicei, eteroclite : Renan, Henry James („acest bătrîn frumos, Henry James“), Tolstoi, Conan Doyle, dar și scrierile unor autoare obscure: Elinor Glyn, Marie Corelli. Scriitorii irlandezi — și, mai ales, George Moore și Russell — îl iritau pentru că nu respectau adevărul și se refugiau într-o atmosferă ce-

țoasă, mitică. Citea și literatură socialistă (îndeosebi cărțile lui Lassalle) și descoperea multe afinități cu ideile cuprinse aici.

Scrisorile de la Pola dovedesc că James nu se despărțise sufletește de Dublin și, cînd la sfîrșitul lui februarie l-a invitat pe Stanislaus să vină să-l vadă în orașul de pe țărmul Adriaticei, a făcut-o din dorința „de aduce Dublinul la el". Deocamdată nu intuia vreun material narativ care să fie transformat în substanța unei cărți și să nu aparțină biografiei lui irlandeze : *Stephen-Eroul* trebuia să se încheie cu plecarea sa și a Norei spre Europa.

Despărțirea de Pola (orașul i se părea încă insuportabil și nu reușise să se deprindă cu el) a venit mai curînd decît s-a așteptat el : poliția austro-ungară a descoperit aici o rețea italiană de spionaj și, drept represalii, a hotărît expulzarea tuturor străinilor din oraș. Din fericire, îngerul lui păzitor, Artifoni, i-a cerut un post la Berlitz School din Trieste. În primele zile ale lui martie, James și Nora soseau în orașul care avea să fie gazda lor pentru următorii zece ani.

Joyce s-a simțit, de la început, foarte bine în acest oraș care îi aducea aminte de Dublin : aceeași atmosferă a unei urbe cu multă lume dar care păstra căldura familiară a unui tîrgușor unde toți se cunosc între ei și ritualul vieții patriarhale. Rezultatul a fost spectaculos, mai ales în planul operei literare a lui Joyce : el a devenit mai înțelegător, mai generos cu compatrioții săi ; cine compară tonul sardonic din ceea ce a mai rămas din *Stephen-Eroul* cu acela al *Oamenilor din Dublin* își dă seama de schimbarea pe care a produs-o Triestul în atitudinea irlandezului.

Una dintre consecințele discutate mai rar de biografi a fost apropierea lui de ideile socialiste. Muncitorii portuari din Trieste reprezentau una dintre grupările cele mai radicale ale socialismului din Imperiul Austro-Ungar : grevei lor din 1902 i-a lipsit foarte puțin să se transforme în insurecție. Acum, răsunetul revoluționar din Rusia dădea un nou impuls mișcării de la Trieste. Lui Joyce îi plăcea să stea de vorbă cu muncitorii din oraș și constata cît de clare le sînt țelurile. El, însă, dădea o interpretare îndeajuns de limitată concepțiilor socialiste : socialismul era necesar pentru a nu îngădui bisericii să dobîndească dominația politică.

O scrisoare către Stanislaus [18] (probabil din august 1906) e revelatoare : „Ți-ai arătat adesea opoziția față de tendințele mele socialiste. Dar nu îți poți da seama că tărăgănarea emancipării proletariatului, a reacției față de clericalism, de aristocrație sau de burghezie înseamnă un reviriment al tiraniilor de tot felul. Gogarty ar fi în stare să se arunce în Liffey ca să salveze viața unui om, dar pare că ezită prea puțin să condamne generații întregi la sclavie. Poate că poeții pițigăiați ar proslăvi așa ceva. În ceea ce mă privește, cred că a-i da din nou bisericii deplină putere în Europa ar însemna o renaștere a Inchiziției — deși, evident, iezuiții ne spun că dominicanii nu au frînt niciodată oameni pe roată și nici nu i-au torturat".

„Era convins că afirmarea unei conștiințe politice ar conferi distincție operei sale, așa cum conferise operei lui Ibsen și a lui Hauptmann" [19]. Credea fără umbră de îndoială că socialismul îi va sprijini pe artiști, așa încît aceștia și-ar fi putut dobîndi libertatea care, în capitalism, din cauza nesiguranței materiale, e imposibilă.

La 27 iulie 1905 a intervenit încă un eveniment care avea să aducă și mai multe schimbări în viața lui Joyce. În acea zi i s-a născut primul copil, un băiat — George (căruia i se va spune Giorgio). Foștii lui prieteni din Dublin, familia, cunoscuții din Trieste, el însuși — toți au fost surprinși de duioșia de care era capabil acest adversar înverșunat al oricărui sentimentalism. Se uita îndelung la copil, căutîndu-i asemănarea cu tatăl și cu bunicul lui. Peste cîțiva ani îi va spune surorii sale, Eva : „Cel mai important lucru care i se poate întîmpla cuiva e să i se nască un copil" [20]. Cînd a trebuit să scrie pentru elevii Școlii Berlitz un sinopsis de cîteva pagini al istoriei literaturii engleze, și-a justificat preferința pentru Wordsworth (pe care l-a așezat alături de cei socotiți de el cei mai de seamă poeți ai Angliei, Shakespeare și Shelley), citînd un singur vers din *Excursia* : „Unde ești tu, iubite fiu al meu ?" [21].

Dar, cu toate că orizontul existenței i se părea acum mai luminos decît oricînd, nu se putea debarasa de obsesia că, în afară de Stanislaus, toți cei rămași la Dublin conspirau împotriva lui. Ori de cîte ori îi trimitea fratelui său capitole ale lui *Stephen-Eroul*, avea grijă să-i atragă atenția să nu le lase prea mult în mîinile prietenilor săi,

ca nu cumva să fie plagiat sau să devină obiectul ironiilor răuvoitoare ale acestora. Se desluşeşte aici, negreşit, atitudinea lui faţă de cei care îl obligaseră să se expatrieze. Ar fi vrut să se răzbune, să scrie o carte „îndreptată împotriva fariseismului burgheziei din Dublin“ [22].

Totuşi, nu se poate presupune că *Oamenii din Dublin* s-a ivit din această intenţie de justificare a expatrierii, a despărţirii de o lume pe care Joyce ar fi detestat-o. Cei care au tras o asemenea concluzie [23] neglijează numeroasele mărturii ale duioşiei cu care îşi evoca oraşul. În afară de aceasta, primele povestiri ale viitorului volum fuseseră scrise înainte de plecarea din Irlanda (e adevărat că violentul conflict cu Gogarty s-ar fi putut să grăbească hotărîrea lui Joyce). Cartea prindea repede contur : cînd, după calculele lui, mai avea de scris 39 de capitole din *Stephen-Eroul,* încheiase aproape toate povestirile din *Oameni din Dublin.* La 8 mai scrisese (într-o a doua versiune) *Un caz penibil,* la 13 iulie *Pensiunea de familie,* numai după trei zile *Diverse aspecte,* la 1 septembrie *Ziua iederii la sediul Comitatului,* la 18 septembrie *O întîlnire,* pe la sfîrşitul lunii septembrie *O mamă,* în octombrie *Arabia şi Graţia divină* [24]. Încă din iulie, anticipînd că îşi va termina în curînd cartea, anunţa că va începe să lucreze la un nou volum de povestiri, *Provincialii* (inspirate, aproape sigur, tot din viaţa celor din Dublin).

Ca şi *Muzica de cameră, Oameni din Dublin* urmează o schemă care intenţionează să sugereze o evoluţie, mişcarea unor elemente care trec dincolo de sensurile dezvăluite direct de naraţiune. Personajul central al cărţii era oraşul însuşi, dezvoltarea narativă marcînd patru stadii ale vieţii lui. „Ordinea povestirilor — preciza Joyce — e următoarea : *Surorile, O întîlnire* şi încă una [aceasta va fi *Arabia* — n.n.] care sînt povestiri despre copilăria mea ; *Pensiunea de familie, După cursă* şi *Evelina* — povestiri ale adolescenţei ; *Ţărînă, Diverse aspecte* şi *Un caz penibil* — povestiri ale maturităţii ; *Ziua iederii la sediul Comitatului. O mamă* şi ultima povestire a cărţii [Joyce se referă la *Graţia divină : Cei morţi* nu fusese încă proiectată — n.n.] — povestiri ale vieţii publice din Dublin. Cînd îţi aminteşti că Dublinul a fost capitală vreme de mii de ani, că e «al doilea» oraş al Imperiului Britanic, că e aproape de trei ori mai mare decît Veneţia, pare ciudat că nici un artist nu l-a scos la lumină“ [25].

Construcția plănuită aici de Joyce e întemeiată pe o simetrie severă : fiecare *stadiu* era marcat de trei povestiri, într-un desen simplu. Ea cuprinde 12 bucăți ; în forma finală, vor fi 15, fiecare dintre cele trei scrise ulterior planului expus în scrisoarea citată de Ellmann *(Doi cavaleri, O mică înnorare* și *Cei morți)* va fi plasată în secțiunea căreia îi aparține în chip logic, prin caracterul însuși al narației. *Cei morți* va încheia volumul, nu ca o *coda*, așa cum se întîmpla cu ultimele două poeme ale *Muzicii de cameră,* ci ca un punct de maximă intensitate dramatică.

Nici atitudinea polemică („jupuirea Dublinului", cum spunea el cam în vremea în care îl anunța pe Stanislaus că e pe cale să-și încheie cartea) nu e întru totul consecventă și nu pare să fi reprezentat scopul ultim al povestirilor. La 12 iulie îi scria fratelui său că *Pensiunea de familie* și *Diverse aspecte,* două dintre cele mai crude povestiri ale cărții, „i-au plăcut neobișnuit de mult" ; dar, peste o săptămînă, va pune „neîndurarea imaginilor" create de el pe seama arșiței îngrozitoare : „Multe dintre lucrurile rostite cu atîta răceală din *Pensiunea de familie* și *Diverse aspecte* au fost compuse în timp ce sudoarea fierbinte îmi curgea pe față, umezind batista care îmi apăra gulerul" [26].

Lectura *Vicarului din Wakefield* al lui Goldsmith l-a tulburat foarte mult în acele zile : începuse să aibă îndoieli că povestirile sale vor fi la fel de profunde, că vor fi în stare să reveleze „extrema putreziciune a sistemului social", așa cum izbutise s-o sugereze Goldsmith. Nici Thomas Hardy („nu-mi vine să cred că se va mai vorbi despre el peste două sute de ani"), nici Maupassant („scrie, desigur, foarte bine, dar mi-e teamă că simțul său moral e destul de obtuz") nu erau modelele sale. Ar fi vrut să scrie ca prozatorii ruși — Gorki și, mai ales, Tolstoi (într-o notație de mai tîrziu, mărturisea că, la vremea compunerii *Oamenilor din Dublin,* nu îl citise încă pe Cehov, pe care îl va admira mult) i se păreau a constitui exemple literare vrednice a fi însușite de scriitorii acestui secol. Îl impresionase și forța verbului tolstoian din scrisoarea publicată recent în *The Times* de la Londra, rechizitoriul împotriva guvernelor care se înarmează și a suveranilor „al căror nivel intelectual e mult inferior aceluia al majorității supușilor lor".

Era obsedat de exactitatea detaliilor : înainte de a fi trimis manuscrisul unui editor, i-a scris lui Stanislaus, rugîndu-l să se intereseze dacă un preot poate fi înmormîntat „înveşmîntat ca pentru altar“, aşa cum scrisese el în *Surorile*, dacă străzile pomenite în treacăt în *Ziua iederii* se află în circumscripţia electorală despre care e vorba în povestire, dacă Divizionarul D al poliţiei e cel în raza căruia se află gara Sidney-Parade, dacă răniţii de aici sînt transportaţi cu ambulanţa municipiului şi dacă Vincent's Hospital e cel la care sînt ei internaţi *(Un caz penibil)* ; dacă poliţia (în *După cursă)* îşi primeşte proviziile de la organisme guvernamentale sau pe baza unui contract cu vreo firmă particulară. Şi, cu toate acestea, îi va sugera — lipsit de cel mai elementar simţ diplomatic — editorului, Grant Richards, că povestirile ar putea fi „caricaturi“ [27]. Dar îşi exprima speranţa că „miasma corupţiei se simte plutind“ [28] deasupra povestirilor sale.

Asociind elemente de felul acestora — scrupuloasa confruntare a amănuntelor cărţii cu cele ale realităţii şi insistenţa asupra elementului care sugerează descompunerea, maladivul — exegeţii au vorbit adesea despre *Oameni din Dublin* ca despre o scriere prin definiţie naturalistă. Poate că — fără a i se putea contesta relaţiile cu doctrina şcolii zoliste (cel puţin cu felul în care o înţelesese proza engleză) — răspunsul e ceva mai complicat.

NOTE

1 Scrisoare către Constantine P. Curran, iulie 1904 ; în *Letters*, p. 55.

2 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 169.

3 James Joyce, *Oameni din Dublin*, în româneşte de Frida Papadache, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 81.

4 *Idem*, p. 91.

5 Ellmann, *James Joyce*, p. 170.

6 Bruce Bidwell, Linda Heffer, *The Joycean Way*, Baltimore, 1982, p. 25.

7 Ellmann, *James Joyce*, p. 184.

8 În 1915, cînd s-a întors la Zürich, Joyce a găsit numele hotelului schimbat în „Gasthaus *Doeblin*“.

9 Alessandro Francini Bruni, *Joyce Intimo Spogliato in Piazza*, Trieste, 1922, p. 37.

10 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 192.

11 *Op. cit.*, p. 29.

12 *Idem*, p. 30.

13 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 193.

14 *Idem*, pp. 193—4.

15 Vezi *Critical Writings*, pp. 146—8 ; caietul din Pola conține trei fragmente datate 7.XI, 15.XI și 16.XI.04.

16 Ellsworth Mason, Richard Ellmann, *Comentariu introductiv* la *Estetica (Carnetul de la Paris ; Carnetul de la Pola)*, în James Joyce, *Critical Writings*, p. 143.

17 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 200.

18 Vezi *idem*, p. 204.

19 *Ibid.*

20 Cf. *idem*, p. 212.

21 Cf. Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 21.

22 Cf. Thomas Brook, *James Joyce's „Ulysses" : A Book of Many Happy Returns*, Baton Rouge, 1982, p. 37.

23 De exemplu, J.F. Byrne, *Silent Years : An Autobiography with Memoirs of James Joyce and Our Ireland*, New York, 1953.

24 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 215.

25 Cf. *idem*, p. 216.

26 Vezi *ibid.*

27 Vezi Herbert Gorman, *op. cit.*, p. 150.

28 *Ibid.*

2

Cînd s-a referit întîia oară, în vara lui 1904, la povestirile care aveau să devină *Oameni din Dublin*, Joyce anunța că lucrează la „o serie de *epicleti*" [1]. Termenul, greșit transcris, însemna un moment ritual al slujbei ortodoxe *(epiclezie)*, cînd se anunță coborîrea Sfîntului Duh. Era, deci, o variantă a *epifaniei* pe care el o introdusese mai de mult în propriul vocabular literar cu ajutorul căruia își definea scrierile. În esență, literatura trebuia să însemne o uniune spirituală a scriitorului cu opera sa.

Volumului i s-au dat explicații diverse, de la cea mai curentă și tradițională, de materializare a unei influențe materialiste, pînă la aceea, obișnuită mai ales în ultimul sfert de secol, care tinde să-l pună sub semnul simbolismului [2]. Ca de cele mai multe ori cînd comentatorii sînt obsedați de ideea unor influențe nemijlocite, explicația operei e puțin convingătoare. Totuși, un cîștig important adus de interpretările mai recente e că *Oamenii din Dublin* au încetat să mai fie priviți ca o colecție de piese legate între ele prin locul în care se desfășoară acțiunea și, într-o oarecare măsură, prin subiect : cartea e mai mult decît o sumă a părților care o compun.

Joyce a trebuit să renunțe la *Stephen-Eroul ;* „cunoașterea propriei personalități era prea firavă pentru a-și putea desena un autoportret convingător. Dar aceasta însemna că nu putea nici să deseneze un portret în adîncime, convingător al valorilor centrale, a ceea ce simțea că e vitalitatea autentică a spiritului. *Oamenii din Dublin* sînt o reușită pentru că aici el a găsit un mod de a face ceea ce *putea* să facă, iar limitele cărții dau măsura izbînzii sale" [3].

Volumul va apărea la 15 iunie 1914, la aproape un deceniu de cînd fusese încheiat de Joyce. Critica i-a

acordat prea puţină atenţie ; în general, se părea că majorităţii comentatorilor le era uşor să se pună de acord în privinţa faptului că textul era „plat, searbăd“, sau chiar de-a dreptul „trivial“. S-au auzit şi voci izolate, cum era aceea a lui Gerald Gould, cronicarul de la *New Statesman,* care credea că a recunoscut semnele unui prozator format, fixat într-un tipar întrucîtva morbid [4], şi a unui recenzent anonim de la *Daily Courier* din Liverpool (o publicaţie care acorda o atenţie cu totul specială vieţii din Irlanda), a cărui opinie era că povestirile, „întunecate, meticuloase, implacabile“ [5], erau pline de forţă.

Singura opinie cu adevărat semnificativă e aceea a lui Ezra Pound (publicată în *The Egoist,* unde începuse să apară, de la 2 februarie al acelui an, în foiletoane, *Un portret al artistului).* Pound saluta „aversiunea faţă de neglijenţă a prozei clare şi aspre“ a lui Joyce : *Arabia,* de exemplu, e „mai mult decît o povestire“, e „o aşteptare vie“. O observaţie a lui Ezra Pound va fi reluată adesea de comentatorii lui Joyce : „Ne înfăţişează un Dublin aşa cum, probabil, e el în realitate [...]. Ne înfăţişează lucrurile aşa cum sînt ele nu numai în Dublin, ci în fiecare oraş [...]. Cu alte cuvinte, autorul e capabil să trateze lucrurile din jur, să le trateze direct ; dar aceste detalii nu îl împovărează : ştie să ajungă la elementul universal ce se ascunde în spatele lor“ [6]. Joyce e lăudat pentru „selecţia riguroasă a detaliilor“ : Pound cerea să i se acorde „un loc foarte precis între prozatorii englezi contemporani“.

Dar — observă James S. Atherton [7] —, chiar şi dacă ţinem seama de primirea rece pe care i-au făcut-o majoritatea criticilor şi de lipsa de interes faţă de literatura nouă, în anii următori izbucnirii războiului, tot e surprinzător cît de lent s-a vîndut cartea, mai ales că aventurile prin care trecuse pînă a văzut lumina tiparului ar fi trebuit s-o facă să obţină măcar „un succes de senzaţie“ [8]. Dificultăţile au fost multe, dar relatarea lor ar depăşi, evident, cadrul propus în aceste pagini. Un singur amănunt merită, totuşi, amintit : în aprilie 1909, un editor din Dublin, Maunsel, a acceptat cartea şi a tipărit-o, cînd un binevoitor i-a atras atenţia că ar putea să fie dat în judecată pentru calomnie, de vreme ce multe

personaje ale cărţii, prezentate ireverenţios, aveau modele reale în Dublin. Aşa încît a distrus toată ediţia.

Ne putem întreba care ar fi fost ecoul cărţii dacă ar fi fost publicată atunci, înaintea romanelor lui Dreiser, a *Căutării timpului pierdut* a lui Proust, a *Morţii la Veneţia* a lui Thomas Mann, a *Pivniţelor Vaticanului* ale lui André Gide... Poate că acest moment al genezei conştiinţei joyciene care anunţa nu numai *Portretul artistului* ci şi pe *Ulise* ar fi atras atenţia înainte de a fi fost discutată ca o operă de tinereţe a unui scriitor devenit, între timp, celebru. „Lipsite, poate, de o acţiune clar constituită, povestirile din *Oameni din Dublin* dezvăluie situaţii umane, momente de intensitate. Fiecare din ele tinde spre o revelaţie morală, socială sau spirituală. Cititorului obişnuit, înşelat de aparenţele de suprafaţă, povestirile lui Joyce pot să pară simple, dar ele nu sînt atît de simple cît par. Cititorului dotat cu ingeniozitate, ele — deşi e adevărat că sînt îndeajuns de complicate — i se par şi mai complicate decît sînt în realitate. Simplitatea e Scylla cititorului, ingeniozitatea — Caribda lui“ [9].

Tema centrală a volumului este, aşa cum anunţa Joyce însuşi, *paralizia*. Copilului care narează prima povestire, cuvîntul îi sunase întotdeauna ciudat, „ca şi cuvîntul «gnomon» în Euclid, sau cuvîntul «simonie» din catehism“ ; dar acum i se părea „a fi numele unei făpturi răufăcătoare şi încărcate de păcate“. Îl înspăimînta şi totodată jinduia să se apropie şi să-i privească „lucrarea ucigătoare“ [10]. Celelalte povestiri dezvoltă variaţii ale acestei teme centrale, dînd la iveală „lucrarea ucigătoare“ a paraliziei spirituale a individului şi a comunităţii. E prezentă în figura inertă a Evelinei, „ca de animal neputincios“, incapabilă să accepte şansa care i se oferea, şansa unei vieţi noi. Dar şi în *Diverse aspecte*, unde candida dorinţă de a se căsători a celor două personaje se împlineşte, ca un fel de deznădăjduită umilinţă, doar ca un rezultat al jocului rigid al luptei pentru dominaţie pe care o duc alţii. „Paralizia e revelată în vidul care se ascunde în spatele faţadelor unor forme moarte, în clişeele ce se substituie ideilor, indiferent dacă sînt clişeele romantice din *Arabia* sau clişeele religioase din *Graţia divină*“ [11]. Paralizia se desluşeşte distinct în existenţele sterile ale unor personaje atît de diferite între ele cum

sînt stîngacea, sfioasa Maria din *Țărînă* și Duffy, distantul erou din *Un caz penibil*.

Forma cea mai frecventă a „paraliziei" e captivitatea ; ea e impusă de un mediu în care se simte plutind moartea, un mediu fatal pentru caracterele lipsite de tărie ale personajelor joyciene. Salvarea lor nu poate fi găsită decît în evadare. Pentru copiii din *O întîlnire* sau din *Arabia*, ea înseamnă visul, exotismul unui Vest Sălbatic fermecat sau al unui bazar plin de atracții de tot felul ; dar dorința de aventură eșuează, în cele din urmă, în frustrare. Evelina nu se simte în stare să evadeze spre Argentina ; în *O pensiune de familie*, Bob Doran ar vrea „să iasă prin acoperiș, să zboare departe, într-o altă țară" [12], dar, în finalul povestirii, e silit să accepte căsătoria care însemna pentru el o adevărată nenorocire („odată însurat, s-a zis cu tine" [13]). Chandler *(O mică înnorare)*, sufocat de o căsnicie anostă, visează să devină poet și să fugă la Londra, urmînd exemplul (care se dovedește a fi cam dubios) al lui Ignatius Gallaher, un prieten ajuns gazetar) ; dar nici el nu are destulă putere să se desprindă de mediu, se întoarce la ai lui și, ascultînd zgomotele familiare ale casei, simte cum „lacrimi de căință îi scaldă ochii" [14].

În *Cei morți*, Gabriel Conroy intenționează să plece pe continent, ca să scape de provincialismul irlandez. Dar și el, asemenea celor mai multe personaje ale lui Joyce, nu poate să materializeze acest impuls. Mișcarea caracteristică a personajelor lui Joyce nu e liniară — fuga din orașul care-i asfixiază —, ci e o mișcare circulară, ca vorbirea bătrînului din *O întîlnire* : „atras ca de-un magnet de unele dintre amintirile sale, gîndurile i se tot roteau încet în aceeași sferă" [15]. E mișcarea descrisă de peregrinările lui Lenehan *(Doi cavaleri)*, de calul din povestea de o amară veselie a lui Gabriel Conroy *(Cei morți* [16]*)*, un cal care se învîrte fără rost în jurul monumentului din centrul orașului. Mișcare inutilă care sporește senzația morbidă : e modelul (sau, mai curînd, șablonul) unor existențe prinse în cercul ucigaș, paralizant, al obsesiei și al rutinei.

Aranjamentul celor „patru aspecte" stabilit de Joyce („copilărie" → „adolescență" → „maturitate" → „viață publică") indică o progresie, o deschidere treptată a perspectivei. Paralizia morală a Dublinului e descoperită

mai întîi de privirea candidă a copilului, căruia i se revelează pe un teritoriu fatalmente limitat — preotul paralizat (*Surorile*), bătrînul decrepit și sadic (*O întîlnire*) — unde i se pare că se produc evenimente misterioase, pentru că ele depășesc puterea lui de înțelegere. Cînd misterul se dezleagă, în finalul *Arabiei*, el se dovedește a fi zădărnicie și meschinărie.

În cel de-al doilea grup, adolescența e înfățișată ca o etapă a evoluției spre atotstăpînitoarea paralizie. Personajele sînt surprinse fie în momentul în care cad pradă necruțătoarei maladii (Evelina, Bob Doran), fie în cel în care recunosc inutilitatea oricărei împotriviri (Jimmy Doyle, Lenehan).

Povestirile celui de-al treilea grup sînt centrate în jurul unor personaje care au și fost prinse în cercul steril, fără ieșire, al propriilor vieți, fie că sînt conștienți de asta (Micul Chandler, Duffy), fie că nu (Maria, Farrington). Ultimul grup e al povestirilor în care paralizia a blocat existența întregii comunități : ironia sardonică e înlocuită de un comic buf, viața politică a Dublinului (*Ziua iederii*), falsa cultură (*O mamă*), religia (*Grația divină*) sînt reduse la ridicul și la caricatură. *Cei morți* a fost scrisă după ce restul povestirilor fuseseră structurate ca elemente de construcție a volumului și, de aceea, ocupă un loc întrucîtva separat. E, de fapt, un epilog în care temele principale sînt reluate și desenate cu o linie mai fermă și mai dramatică. Perspectiva, pînă atunci limitată de obsedanta revenire a cercurilor, se deschide spre un orizont care e, însă, întunecat de priveliștea unei ninsori căzînd, grea, peste întinderile Irlandei, „peste fiece parte a posomorîtei cîmpii de mijloc, peste dealurile golașe, ningea domol peste mlaștina Allen și mai departe spre vest, domol ningea peste întunecatele valuri rebele ale Shannonului“ [17]. Personalitatea se pierde lent, evadarea din cercurile închise în jurul celorlalți e plătită cu conștiința „sfîrșitului cel de pe urmă“.

Tema centrală a paraliziei, „progresia structurală cu care Joyce a dezvoltat-o fac ca *Oameni din Dublin* să fie mai unitară decît o colecție obișnuită de povestiri“ [18]. De la viziunea „feliei de viață“ revelată de primii comentatori ai cărții, pînă la complexele interpretări simbolice din ultima vreme, s-a produs o continuă modificare a unghiului critic. S-au răsfrînt, desigur, asupra operei de

tinereţe concluzii pe care exegeţii le-au desprins din analiza prozei lui *Ulise* : *Oamenii din Dublin* au devenit, nu întotdeauna fără temei, un argument în discutarea romanului de mai tîrziu. Ei au îngăduit cîteodată să se desluşească trăsături, „nuclee“ ale viitoarei dezvoltări epice.

O lectură de acest fel — care avea să influenţeze într-o largă măsură critica ultimelor două decenii — a fost cea ale cărei rezultate au fost consemnate de Richard Levin şi Charles Shattuck în *Prima fugă spre Ithaca.* Publicat mai întîi în revista *Accent,* în 1944, studiul a fost reluat, relativ curînd după aceea, într-o antologie de texte critice [19] care s-a bucurat de o largă răspîndire. Autorii studiului susţineau teza potrivit căreia *Oamenii din Dublin* e o carte bazată, ca şi *Ulise,* pe un sistem de paralele cu *Odiseea.* Părere acceptată de puţini istorici. Oricum, nu s-a ajuns la un consens asupra modului în care trebuie să se citească *Oameni din Dublin.*

Joyce, care se credea obligat să-i atragă atenţia editorului asupra „efectelor naturaliste“ şi anticipa că va fi receptat ca „un Zola irlandez“, a introdus — dînd o ultimă formulă povestirilor — numeroase metafore şi simboluri. Aflăm, de exemplu, că în prima versiune a *Surorilor* nu se preciza natura bolii preotului [20] : introducerea cuvîntului *paralizie* în primul paragraf al formei revizuite, lunga discuţie pe care i-o prilejuieşte numele maladiei prezintă tema centrală a întregii cărţi şi fac din acest personaj muribund simbolul unei stări de fapt mult mai cuprinzătoare. Joyce a adăugat şi cîteva pasaje de natură să explice raporturile copilului care povesteşte cu rolul jucat de personajul central în crearea atmosferei ce pare că învăluie întreaga povestire. Unul din aceste adaosuri, e visul în care bătrînul preot se înfăţişează băiatului şi i se spovedeşte [21]. Ceea ce pare a pregăti scena (interpretată ca o proiecţie simbolică) din odăiţa celor două surori în care copilul acceptă „un păhăruţ de vin“, dar refuză pesmeţii „de teamă să nu facă prea mult zgomot mîncîndu-i“ [22]. Împrejurare care, pentru Garrett de pildă, stabileşte „o analogie cu vinul şi cu azima împărtăşaniei“, implicînd „statutul de preot“ al băiatului, de vreme ce „azima e oferită laicilor, iar vinul e rezervat pentru preot“ [23].

S-ar părea că intenția simbolică a unor asemenea adaosuri e clară : dar cum ar urma să fie ele interpretate ? Înseamnă că se prevestește o prăbușire, o paralizie, asemenea aceleia care l-a doborît pe Flynn ? Sau destinul de „preot al eternei imaginații“, așa cum va concepe Stephen Dedalus rostul artistului în *Portret ?* Relație poate mai plauzibilă, ținînd seamă atît de faptul că *Surorile* e scrisă într-un moment în care Joyce era sub înrîurirea ideilor lui Stephen (lucra concomitent, cum bine se știe, la *Stephen-Eroul),* cît și de referirile scriitorului la „povestirile din propria copilărie“ [24], așa cum numește el primele trei bucăți din *Oameni din Dublin.* Și e limpede că băiatul anticipează tendințele romantice de însingurare ce se vor dezvolta în secțiunea consacrată copilăriei din *Portret.* Dar, raportată la sensurile povestirii însăși, o asemenea interpretare poate fi, și ea, lipsită de temeiul unui sistem coerent de aluzii [25].

Problema nu e, evident, aceea a semnificațiilor unor simboluri izolate, ci a unui *simbolism sistematic,* valabil pentru întreaga povestire. Ne putem pune întrebarea dacă, acceptînd ideea unei posibile importanțe a toposului pîinii și vinului într-o narațiune în care personajul principal e un preot, se poate deduce că orice referire la hrană are aceeași semnificație rituală. Unii comentatori au fost ispitiți de o asemenea lărgire a orizontului sensurilor, dar concluziile lor nu au fost întotdeauna convingătoare.

Sînt unele obiecte a căror prezență impune o interpretare simbolică. De exemplu, harpa despre care se vorbește în treacăt în *Doi cavaleri* — „harpa lui, nepăsătoare și ea că-i căzuse învelitoarea la picioare, părea la fel de obosită de privirile străinilor cît și de mîinile stăpînului ei“ [26]. Înfățișarea de sărmană făptură înjosită nu e numai o analogie cu portretul fetei umilite, speculate de Coley (care apare numai cu cîteva rînduri mai departe) ; harpa e emblema tradițională a Irlandei, iar unul din versurile baladei *Silent, O Moyle* pe care o cîntă harpistul (textul cîntecului e de Thomas Moore), versuri pe care e greu de crezut că nu le știau cititorii irlandezi ai povestirii, dezvăluie elocvent sensurile mai largi ale episodului : „În bezna ei doarme Erin *, nemișcată“.

* Erin, numele celtic al Irlandei.

Peter K. Garrett [27] revelează sensul pe care îl are, în *Cei morți*, numele unuia dintre personaje, domnul *Browne*. Cuvîntul desemnează o culoare, ceva între brun, oacheș, rumen, cafeniu. Nu încape îndoială că Joyce nu i-a pus numele (altminteri, foarte comun în Irlanda) fără să se fi gîndit la semnificația de *culoare* pe care l-ar fi putut avea. Cînd mătușa Julia aduce la masă *pudding*-ul și se scuză că nu e destul de *„brown"*, eroul purtînd acest nume îi răspunde cu o glumă: „Sper că eu sînt destul de *brown* pentru gustul dumitale, pentru că știi, eu sînt *brown* cu totul" [28].

Numele capătă un înțeles de rău-augur în schimbul de replici care are loc imediat după plecarea invitaților:

„— Browne e afară, mătușă Kate, zise Mary-Jane.

— *Browne* e peste tot, zise mătușa Kate, coborînd glasul" [29].

El se asociază, desigur, cu implicațiile simbolice ale imaginii din finalul povestirii: „ningea peste toată Irlanda. Ningea peste fiece parte a posomorîtei cîmpii" [30] etc.

Pentru Joyce, *brown* e culoarea simptomatică a paraliziei. În *Stephen-Eroul*, de pildă, el se referă la acele case de cărămidă «*brown*» care par să fie însăși încarnarea paraliziei irlandeze" [31]. Aluzie care revine și în *Arabia* (unde termenul e tradus în românește în chip adecvat și evocator): casele se privesc „cu fețe *pămîntii*, imperturbabile" [32].

Cu toate acestea, înfățișarea robustă a domnului Browne, descrierea realistă a chipului și a comportării sale constituie un violent contrast cu semnificația de piază-rea a numelui. Interpretările *Oamenilor din Dublin* nu pot ignora asemenea relații între elementul realist, consemnat cu minuție, cu o preocupare consecventă pentru respectarea detaliilor, a *tuturor* detaliilor, și sensurile simbolice conferite adesea acestor amănunte.

Problema dobîndește un contur și mai clar într-un episod plasat de Joyce către sfîrșitul povestirii *Cei morți* [33]. Personajul principal, Gabriel, stă „într-o parte întunecată a holului" și zărește o femeie „în capul primului șir de trepte, în umbră și ea. Nu-i vedea fața, dar îi deslușea clinii fustei, ce alternau în nuanțe de *terra-cotta* și *rose-saumon*, părînd în umbră negri și albi. Era soția lui". Privind-o, învăluiți amîndoi de o

melodie abia deslușită, constată că „are grație și mister în atitudine, de parcă ar fi înfățișat un simbol. *Se întrebă, ce simbol putea înfățișa o femeie stînd pe trepte, în umbră, și ascultînd o muzică îndepărtată*" (s.n.). În concluzia povestirii, acest mod impersonal de contemplație e anulat : Gabriel e obligat să observe că soția lui nu e un obiect estetic, „un simbol", ci o persoană reală a cărei individualitate trebuie să fie respectată. Ironia conținută de scena amintită mai înainte e dezvăluită unei priviri atente și pare a fi îndreptată împotriva unei astfel de încercări de a converti realitatea în simbol.

Situația e, însă, mai complicată, pentru că scena *cuprinde un sens simbolic*, deși nu neapărat pe acela sugerat de meditația lui Gabriel. Într-o singură imagine se concentrează factorii cardinali care determină fragilitatea dramatică a relațiilor sentimentale dintre cei doi soți. Egocentrismul și estetismul lipsit de vlagă al lui Gabriel sînt puse în contrast cu amintirile triste ale Grettei, cu discreta vibrație pe care i-o mai comunică, de dincolo de moarte, Michael Furey, dispărut odată cu adevărata ei dragoste, omul mai autentic decît actualul ei soț. „Muzica îndepărtată" pe care o ascultă ea îi aduce amintirea celui mort „de dragul ei" : mărturisirea candidă, copleșită de tristețe a Grettei îi dezvăluie lui Gabriel superficialitatea propriei persoane. „Se vedea ca un tip ridicol, făcînd mici servicii menajere mătușilor sale, un sentimental bine intenționat și nervos, ținînd discursuri solemne unor oameni de rînd și idealizîndu-și propriile fapte grosolane [...]. Instinctiv întoarse și mai mult spatele luminii, ca ea să nu vadă cumva rușinea ce-i ardea fruntea"[34].

Cînd află că „un om murise de dragul ei", cîndva, cu multă vreme în urmă, își dă seama, „aproape fără mîhnire, ce neînsemnat rol jucase el, soțul, în viața ei"[35]. Viziunea simbolică s-a risipit și a lăsat loc realității, mult mai complexe, implicînd însăși existența indivizilor și relațiilor dintre ei, la un nivel mai adînc, dincolo de aparențe, dincolo de liniștitoarele păreri pe care Gabriel le avea despre sine și despre soția lui.

Episodul îl revelează pe Joyce cel din *Portret* și din *Ulise*, pe artistul care va folosi tehnici simbolice pentru a explora relația dintre simbolism și naturalism, dintre artă și realitate. Dar, în același timp, evocă povestiri mai

vechi cu cîțiva ani, primele bucăți ale *Oamenilor din Dublin*, unde modalitățile narative atingeau deopotrivă limitele naturalismului, înțeles în sensul lui aproape literal, și pe cele ale unui sistem simbolic complex. Pe acest din urmă teritoriu se produce transformarea obiectului în simbol ; căci echivalențele alegorice joacă un rol determinant. Harpa, ca sugestie a efigiei Irlandei și, în același timp, a soartei sărmanei fete a cărei apariție în acțiune o anunță, e o alegorie cu sens univoc. De cele mai multe ori, însă, simbolurile joyciene din *Oameni din Dublin* dezvoltă semnificații mai complexe, cum e cazul „muzicii îndepărtate", element-cheie al unui episod crucial în evoluția personajelor din *Cei morți*, în care sensurile se circumscriu unei situații ce nu implică o sferă mai largă de semnificații care ar fi depășit centrul moral și spiritual al personajelor.

Procedeul narativ pe care se sprijină Joyce pentru a media între naturalism și simbolism e, în *Oameni din Dublin*, o consecință a înțelesului dat de el noțiunii de *epifanie*. „Prin epifanie, el (Stephen Daedalus — n.n.) înțelegea o manifestare spirituală bruscă, fie în vulgaritatea vorbirii sau a gestului, fie într-o fază memorabilă a conștiinței înseși. Credea că scriitorul e acela care trebuie să înregistreze aceste epifanii cu extremă grijă, știind că ele sînt cele mai delicate și mai evanescente dintre toate momentele" [36].

Stanislaus Joyce relatează că fratele lui considera că epifaniile sale sînt lapsusuri psihologice, „mici erori și gesturi — paie purtate de vînt — prin care oamenii își trădează exact lucrurile ascunse cu cea mai mare grijă" [37]. Conținutul revelat în asemenea momente era, de obicei, „o anume formă a unei deficiențe spirituale" ; epifania își asuma o evidentă conotație ironică. Dar, pe măsură ce folosea procedeul, Joyce și-a dat seama că ele pot revela mult mai mult decît crezuse el. „Epifanii" sau „epiclezii", indiferent de numele pe care le dădea, ele erau concepute ca o metodă de a pune în valoare conținutul central prin intermediul unor „manifestări spirituale". Se socotea a fi un artist care, asemenea unui preot săvîrșind tainice ritualuri, „prefăcînd pîinea cea de toate zilele în ceva care deține o proprie viață permanentă" [38].

Nu se poate trage nici o concluzie asupra modului în care epifaniile compuse de Joyce pe cînd avea 18—19 ani au pregătit mult mai subtila folosire de mai tîrziu a procedeului : nici una dintre cele patruzeci strînse în volum în 1956 [39] nu e introdusă în povestirile *Oamenilor din Dublin,* dar e sigur că mai mult de jumătate dintre ele s-au pierdut.

Ideea de „epifanie“ poate da, astfel, o explicaţie îndeajuns de clară a unor caracteristici importante ale *Oamenilor din Dublin.* Acţiunea povestirilor evoluează continuu spre punerea într-o lumină ironică a unei deficienţe spirituale. Se instituie, în felul acesta, un sens foarte îndepărtat de acela al *empatiei* (pe care îl va repune în circulaţie Worringer, abia în 1907, utilizarea lui în cel de-al treilea pătrar al secolului trecut, de Hermann Lotze şi de Robert Vischer, fiind prea puţin cunoscută în Europa — aproape deloc în Marea Britanie — în vremea în care Joyce îşi scria *Oamenii din Dublin).* Joyce nu propune o comuniune a operei de artă, ca obiect, cu *receptorul,* ci cu *modelul* ei real. Selecţia şi organizarea materialului sînt cele care determină noua semnificaţie a subiectului. Epifania contribuie şi la luminarea *formei* caracteristice a povestirilor : efectul scenelor din *Surorile,* de exemplu, depinde de elocvenţa dobîndită în finalul naraţiunii. Povestirea e întreruptă în mijlocul discursului bătrînei şi se încheie într-un mod ostentativ arbitrar care, însă, se observă lesne, completează sensul faptelor divulgate de-a lungul acţiunii. Se implică o concepţie a formei care are foarte puţine lucruri comune cu intriga în înţelesul ei tradiţional. Naraţiunea *e completă,* nu pentru că a conţinut, în construcţia ei, un „început“, un „centru“ şi o „încheiere“ a acţiunii, ci *pentru că şi-a realizat epifania.*

Acelaşi efect al aparentului arbitrar şi al împlinirii reale se poate observa în concluzia unei alte povestiri, *Graţia divină,* care se încheie în mijlocul predicii rostite de părintele Purdon, o „epifanie a sterilităţii religiei“ [40] ; preotul pune în relief metafora de factură comercială : „el era *contabilul* lor spiritual şi dorea ca fiecare în parte dintre ascultătorii săi să-şi deschidă *registrele* — registrele vieţii spirituale şi să vadă dacă *erau exact în conformitate* cu conştiinţa lor [...]. De erau perfect exacte *conturile* lor, să spună : «Da, mi-*am verificat conturile.* Am

găsit *totul în regulă*». Dar dacă, după cum se putea întîmpla, existau oarecare inexactități, să recunoască adevărul, să spună fățiș și bărbătește : «Da, mi-am *verificat conturile*. Am găsit cutare și cutare neregulă...». *Îmi voi corecta conturile*" [41] (s.n.).

În alte povestiri (mai ales în *Cei morți*), acțiunea e mai amplu dezvoltată ; dar pretutindeni forma e determinată de un tipar al semnificațiilor pe care îl completează momentul final. *Surorile* și *Grația divină* se încheie cu instanțe ale vorbirii, *Doi cavaleri* cu un gest, *Arabia* și *Cei morți* cu o „frază memorabilă a conștiinței înseși", pentru a folosi cuvintele lui Joyce, rostite cu alt prilej. Acest ultim tip de epifanie e mai apropiat de momentul tradițional „al recunoașterii", în care protagonistul „experimentează revelația comunicată de povestire" [42]. Băiatul din *Arabia* ajunge la un asemenea moment al recunoașterii de sine : „Ridicîndu-mi privirea spre acea întunecime, m-am văzut ca pe o ființă îmboldită și batjocorită de vanitate ; și mi s-au încins ochii de durere și de mînie" [43].

Sînt, însă, puține personaje ale cărții care ating acest grad al conștiinței. Epifaniile sau „epicleziile" lui Joyce sînt, în primul rînd, revelații ale cititorului mai curînd decît ale personajului. De la distanța creată de ironia scriitorului și de stilul „platitudinii scrupuloase" pe care declara că vrea să-l realizeze, se percep semnificațiile unor existențe anchilozate, ale „paraliziei" sub semnul căreia se deschide, emblematic, cartea lui Joyce.

Epifania *trebuie* să apară ca o revelație obiectivă și nu ca o interpretare personală a realității ; ea reclamă, deci, distanțarea ca parte a unei strategii narative generale. În loc *să relateze*, Joyce își pune personajele în situația de a se dezvălui fără vrerea lor. Uneori, comentariul e omniscient, în spiritul prozei realiste din secolul al XIX-lea ; doamna Mooney, soția măcelarului din *Pensiunea de familie*, „trata problemele morale cum tratează satîrul carnea" [44]. Dar aceste analize întreprinse de autor sînt înlocuite imediat de un stil a cărui frază surprinde vulgaritatea, spiritul mărunt practic al personajului : „...tînărul lucra la treisprezece ani la o mare firmă catolică de comerț cu vinuri ; a fi dat în vileag putea să însemne pentru el pierderea serviciului. Dar dacă era un om de înțeles, totul putea să iasă bine, Mai întîi îl știa econom

(în orig. «ştia că are o lefşoară bună» — n.n.), deci bănuia că are şi ceva bănişori strînşi“ [45]. Un stil care reflectă exact meschinăria personajului.

Replicile personajelor creează un efect comic, provenind din contrastul dintre pretenţiile afişate cu grandilocvenţă şi vidul care se ascunde în spatele lor. Procedeul e cunoscut : comedia îl întrebuinţa de mult (unul dintre cei mai abili mînuitori ai lui fusese irlandezul Sheridan). Dar la Joyce el se cuplează cu un al doilea nivel al contrastelor, cel dinăuntrul frazei, unde cuvintele aparţinînd unor sfere noţionale diverse se ciocnesc între ele. Dialogul dintre domnul Kernan şi prietenii săi, în secţiunea centrală a *Graţiei divine*, întrerupe discuţia referitoare la istoria bisericii, la infailibilitatea papei şi la talentele lui Leon al XIII-lea — printr-un intermezzo în care cei de faţă au o agreabilă controversă privind whisky-ul [46].

Un efect comparabil cu acesta se obţine în *Ziua iederii* ; dar aici ironia e mai gravă şi mai tăioasă : contrastul e cel care îi opune pe politicienii mărunţi şi venali (aproape întregul dialog e centrat în jurul unor meschine probleme financiare) umbrei eroice a lui Parnell în onoarea căruia ei poartă frunza de iederă. „Azi e aniversarea lui Parnell, spuse domnul O'Connor [...]. Acum, că-i dus dintre noi, îl respectăm cu toţii [...].

«Poc !»“ [47].

Discursul e întrerupt de zgomotul sticlei destupate. După ce Hynes îşi citeşte lunga şi emfatica odă *La moartea lui Parnell*, în tăcerea emoţionantă care urmează aplauzelor, se aude un alt pocnet. În încheiere, „Crofton zise că era o foarte frumoasă bucată literară“ [48].

Joyce păstrează în permanenţă o cumpănită ambiguitate între simbol şi referirea directă la elementul real al existenţei. În paragraful final al *Celor morţi*, Gabriel priveşte cum cad fulgii de zăpadă şi conchide că „îi sosise şi lui vremea să pornească la drum, către apus“ [49]. Fraza evocă asocierea mitică a apusului cu moartea ; dar, în acelaşi timp, aminteşte că mai înainte, în cursul povestirii, Gabriel respinsese sugestia unui voiaj spre partea de vest a ţării („Şi de ce, mă rog, vă duceţi în Franţa şi în Belgia, întrebă domnişoara Ivors, în loc să vă vizitaţi propria ţară ?“. „Păi, zise Gabriel, în parte ca să nu pierdem obişnuinţa limbilor străine şi în parte ca să mai schimbăm“. „Şi nu-i mai normal să nu pierdeţi obişnuinţa

limbii dumneavoastră, irlandeza ? stărui domnişoara Ivors". „Da, răspunse Gabriel, dacă-i p-aşa, nu irlandeza e limba mea — ştii bine" [50]). Refuz care culminează cu declaraţia gravă : „O, ca să spun adevărul, sînt sătul de ţara mea, sînt sătul !" [51].

Alienarea eroului se rezolvă în momentul în care, redescoperindu-se pe sine, îşi redescoperă ţara. Hotărîrea lui de a pleca spre apus sugerează deopotrivă un drum spre moarte, dar şi spre împăcare. Aşa cum observă Garrett, „imaginea ninsorii sugerează moarte şi paralizie îngheţată dar, de asemenea, pentru că zăpada uneşte toate regiunile Irlandei, pe vii şi pe morţi, trecut şi prezent, sugerează şi o mare simpatie" [52].

Pasajul, ale cărui ultime cuvinte le repetă pe cele din titlu, încheind largul cerc al naraţiunii, îşi extinde implicaţiile asupra întregii lumi a *Oamenilor din Dublin*, uniţi într-un fel de imobilitate, strînşi laolaltă între marginile unui orizont îngust. O lectură atentă nu poate ignora nici sentimentele lui Joyce faţă de oraşul lui, nici distanţarea şi obiectivarea produsă în interiorul unei proze narative care transformă aceste sentimente într-un echilibru estetic impersonal.

Cred, însă, că insistenţa cu care s-a vorbit despre imaginea *paraliziei* ce domină, e adevărat, fără echivoc întregul volum nu trebuie să pună în umbră ideile adesea menţionate de Joyce în vremea compunerii povestirilor. În ianuarie 1904, de exemplu, în foarte lapidarul *Portret al artistului*, artistul-erou al acestei schiţe autobiografice citează o sentenţă a sfîntului Augustin : „Mi s-a dovedit că sînt bune tocmai acele lucruri care au fost stricate ; care nici dacă ar fi fost bune cu desăvîrşire şi nici dacă nu ar fi fost bune nu ar fi putut să se strice" [53]. În *Oameni din Dublin*, Joyce subliniază adesea că „lucrurile sînt stricate" ; dar aceasta nu înseamnă o eliminare a *binelui* pe care ele îl implică. Vorbind despre paralizia care a cuprins Irlanda, el recunoaşte, de fapt, că acest organism a fost cîndva sănătos, plin de vitalitate.

Amintirea acelei vremi în care ţara lui nu fusese răpusă de boală e prezentă în amintirea lui Parnell, a acelui tînăr în stare să se sacrifice din dragoste, personaj de o admirabilă generozitate sufletească a cărui umbră tulbură conştiinţa lui Gabriel. Înstrăinarea acestuia din

urmă, ca și a copiilor din primele trei povestiri sau a lui Duffy din *Un caz penibil*, e dezvăluită ca fiind un răspuns inadecvat la „paralizia" Irlandei. Posibilitatea vindecării depinde de recunoașterea valorilor din lumea oamenilor din Dublin, tot așa cum depinde și de recunoașterea existenței unei maladii. Respectul față de binele pierdut, denaturat al lumii reale e implicat în însăși estetica epifaniei, procedeu care creează semnificații dincolo de nivelul strict definit al realității, dar nu își întrerupe contactul cu el ; care nu subordonează concretul și particularul întru totul tiparelor generale ale simbolurilor. Epifania — de foarte multe ori ironică — disecă subiectul, dar nu îl anihilează.

Metoda și forma povestirilor, mișcarea spre momente statice în care se produce dezvăluirea sensurilor, păstrarea unui echilibru între detașare obiectivă și participare afectivă, sînt — așa cum s-a subliniat adesea — urmări ale introducerii *epifaniei* ca procedeu al narațiunii. Theodore Spencer observa că o asemenea concepție „implică o viziune a vieții mai curînd lirică decît dramatică. Ea pune în valoare strălucirea, splendoarea obiectului, revelată într-un anume moment, un moment al timpului încremenit"[54]. În evoluția artistică a lui Joyce, perioada în care l-a preocupat, înainte de toate, consemnarea epifaniilor e o perioadă de tranziție de la poezia lirică la proza narativă. Fapt ce nu îngăduie nici un fel de dubiu ; dar nu cred că Peter K. Garrett ar avea dreptate cînd așază *Oamenii din Dublin* mai aproape de lirică decît de formele specifice ale romanului[55]. Și nu numai pentru că materialul epic e preluat din existența cotidiană, banală a unor oameni banali și că prezentarea lui folosește într-o măsură însemnată procedeele naturalismului. Ci, în primul rînd, pentru că modalitățile stilistice se concentrează în direcția creării unei semnificații a universului *narativ*, că momentul autorevelației e o consecință a dezvoltării unei acțiuni. Și, indiferent de dezacordul dintre comentatori în privința naturii acestei semnificații, a modului în care ea se dezvăluie cititorului, există un consens aproape general : semnificațiile prozei lui Joyce depășesc nivelul narațiunii.

„Studierea *Oamenilor din Dublin* — scria unul dintre cei mai de seamă exegeți ai romanului modern anglo-saxon — ne poate spune foarte multe despre funcționarea

tiparului în proza narativă și despre raportul dintre realismul ca tehnică și ca scop. Nici un nuvelist englez nu și-a conceput proiectul, nu a legat părțile de întregul gîndit dinainte cu mai multă grijă decît a făcut-o Joyce în povestiri ca *Surorile, Doi cavaleri* sau *Ziua iederii la sediul Comitetului*. Observația e un instrument al imaginației și imaginația este cea care poate descoperi semnificațiile potențiale în evenimentele aparent cele mai banale. E facultatea cea mai specific și mai conștient artistică care organizează, cumpănește accentele și creează curente subterane ale comentariului simbolic, pînă cînd semnificația potențială devine reală“ [56].

NOTE

1 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 169.

2 Pentru această din urmă interpretare, vezi mai ales Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, pp. 68 și urm.; Brewster Ghiselin, „The Unity of James Joyce's *Dubliners*“, în *Accent*, XVI (1956), pp. 75 și urm., 196; M. Magalaner, *Time of Apprenticeship: The Fiction of the Young James Joyce*, New York, 1959, cap. 3; W.Y. Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, New York, 1959, cap. 1.

3 S.L. Goldberg, *Joyce*, New York, 1972, p. 36.

4 Gerald Gould, New Statesman, 27 iunie 1914; citat în James S. Atherton, *The Joyce of „Dubliners“*, în antologia *James Joyce Today*, îngrijită de Thomas F. Staley, p. 28.

5 *Daily Courier*, Liverpool, 3 iulie 1914; cf. *ibid.*

6 În *Literary Essays of Ezra Pound* (editor, T.S. Eliot), Londra, 1954, p. 399; recenzia lui Pound a apărut în *The Egoist*, I, 14 (15 iulie 1914, p. 267).

7 *Op. cit.*, p. 29.

8 O relatare detaliată a tribulațiilor manuscrisului trimis spre publicare, în Ellmann, *James Joyce*, pp. 227—31; 239—40, 320—1, 325—6, 334—5, 339—44. De asemenea, în Herbert Gorman, *James Joyce, a Definitive Biography*, Londra, 1941, pp. 145—58, 169—74, 195, 204—9, 211—7, 219—21.

9 William York Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, New York, 1970, p. 3.

10 *Oameni din Dublin*, p. 39.

11 Peter K. Garrett, *Introducere* la antologia de eseuri *Twentieth Century Interpretations of „Dubliners“*, Englewood Cliffs, 1968, p. 4.

12 *Oameni din Dublin*, p. 117.

13 *Idem*, p. 115.

14 *Idem*, p. 139.

15 *Idem*, p. 62.

16 *Idem*, p. 303.

17 *Idem*, p. 323.

18 Peter K. Garrett, *op. cit.*, p. 5.

19 *James Joyce: Two Decades of Criticism*, editată de Seon Givens, New York, 1948, pp. 47—94.

20 Marvin Magalaner *(Time of Apprenticeship: The Fiction of Young James Joyce*, New York, 1959, pp. 73—86) studiază în detaliu cele două versiuni ale povestirii. Magalaner a publicat, în *Appendix*, și forma din 1904 a *Surorilor.*

21 Vezi *Oameni din Dublin*, p. 42.

22 *Idem*, pp. 46—7.

23 *Op. cit.*, p. 8.

24 *Scrisori*, II, p. 111.

25 Vezi Peter K. Garrett, *op. cit.*, p. 8 n.

26 *Oameni din Dublin*, p. 98.

27 *Op. cit.*, p. 9.

28 James Joyce, *Dubliners*, New York, 1967, p. 200. Replica lui Browne lipsește din traducerea românească, jocul de cuvinte devenind imposibil, de vreme ce în pasajul anterior cuvintele rostite de mătușa Julia, „the pudding is not quite brown enough“ au fost traduse (firește, foarte exact) prin „nu e destul de rumen“ (p. 293).

29 *Oameni din Dublin*, p. 300.

30 *Idem*, p. 323.

31 James Joyce, *Stephen Hero*, Londra, 1944, p. 188.

32 *Oameni din Dublin*, p. 65.

33 *Idem*, pp. 305—6.

34 *Idem*, p. 318.

35 *Idem*, p. 321.

36 *Stephen Hero*, p. 118.

37 Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper*, p. 124.

38 Vezi *idem*, pp. 103—4.

39 James Joyce, *Epiphanies*, editate de O.A. Silverman, Buffalo, 1956.

40 Peter K. Garrett, *op. cit.*, p. 13.

41 *Oameni din Dublin*, pp. 257—8.

42 Darcy O'Brien, *The Conscience of James Joyce*, Princeton, 1968, p. 37.

43 *Oameni din Dublin*, p. 74.

44 *Idem*, p. 111.

45 *Idem*, p. 113.

46 Vezi *idem*, pp. 249—50.

47 *Idem*, p. 201.

48 Vezi *idem*, pp. 203—5.

49 *Idem*, p. 323.

50 *Idem*, p. 278.

51 *Ibid.*

52 *Op. cit.*, p. 15.

53 James Joyce, *The Workshop of Daedalus*, editat de Robert Scholes și Richard M. Kain, Evanston, 1965, p. 65.

54 Theodore Spencer, *Introducere* la *Stephen Hero*, p. VIII.

55 *Op. cit.*, p. 16.

56 David Daiches, *The Novel and the Modern World*, Chicago, 1970, pp. 67—8.

3

Chemat la Trieste de fratele său, care îi propunea un post de profesor la Berlitz School, Stanislaus a fost speriat de atmosfera din casa Joyce. Certurile dintre James și Nora nu conteneau : își reproșau toate nimicurile, din orice fleac izbucnea un conflict violent : James lipsea mult de acasă și zăbovea îndelung în cafenelele mizere din cartierele mărginașe ale orașului. Scrisorile trimise acasă în primele săptămîni de după sosirea la Trieste demonstrează cît de dezamăgit era Stanislaus și cît de mult tînjea după cei de acasă.

James visa să evadeze din orașul care i se părea „sufocant, potrivnic oricăror elanuri“ [1]. (Adevărul e că nici Stendhal nu se simțise mai bine cînd stătuse scurtă vreme la Trieste, în 1831). Deocamdată își petrecea vremea învățînd italiana (foarte curînd, Francini va aprecia „impecabilul lui accent“ [2]), cutreierînd tavernele și citind enorm. Era descurajat și de întîrzierea cu care editorul irlandez îi răspundea la întrebările privitoare la soarta cărților trimise de la Trieste — *Muzică de cameră* și *Oameni din Dublin*. Cu atît mai abătut și mai indignat a fost cînd editorul, Grant Richards, i-a transmis obiecțiile : nici una nu se referea la ideile fundamentale ale cărților (mai ales ale povestirilor), ci la detalii care i se păreau „nepotrivite“ și „echivoce“.

Reacția lui Joyce a fost energică : „Cunosc foarte puțin actuala stare a literaturii engleze — îi scria lui Stanislaus, cu puțină vreme înaintea plecării acestuia din Dublin — și nici nu știu dacă își merită celebritatea dobîndită ca subiect de ironie al întregii Europe. Dar bănuiesc că ea va trebui să urmeze exemplul celorlalte literaturi europene, așa cum s-a întîmplat pe vremea lui Chaucer“. La urma urmelor, nici George Moore, nici Thomas Hardy nu ar fi putut să fie publicați în plină

epocă victoriană. „Şi, dacă tot e nevoie să se producă o schimbare, nu văd de ce nu am începe acum“ [3].

Se dovedea, însă, că schimbarea va mai întîrzia mult : scrisorile primite de la Richards conţineau tot mai multe obiecţii ; editorul descoperea din ce în ce mai grave „ofense ale gustului publicului“. Această necontenită agitaţie îl împiedica să-şi continue lucrul la *Stephen-Eroul :* manuscrisul se împotmolise la capitolul al XXV-lea. Aşa încît Joyce a interpretat ca pe un semn bun schimbarea care, în mai 1906, a intervenit în viaţa lui : o dubioasă manevrare a fondurilor şcolii (în care era implicat Bertelli) a făcut imposibilă prelungirea contractului mai multor profesori. Printre ei, şi fraţii Joyce. După o lună de negocieri, James a obţinut angajarea la o bancă din Roma. Cu trenul pînă la Fiume, apoi cu vaporul la Ancona şi, din nou cu trenul pînă la Roma, au ajuns în „Oraşul Etern“ la sfîrşitul lui iulie. James era însufleţit de exemplul lui Ibsen care, cu 42 de ani înaintea lui, sosise aici într-un trist exil.

Impresiile primelor zile la Roma sînt contradictorii : era impresionat de vederea casei în care Shelley scrisese *Cenci*, dar, în ansamblul său, marea metropolă îl înspăimînta. Oraşul modern i se părea „insipid“, iar cel vechi o îngrămădire de ruine. La o săptămînă după sosirea la Roma, îi scria lui Stanislaus (care nu îl însoţise aici) că locurile din vecinătatea Colosseului sînt „ca un cimitir cu coloane rupte şi lespezi sparte“ [4]. Desluşea în unele clădiri noi semnul încurajator al unei încercări de a acorda gustul modern cu arhitectura epocilor trecute. Dar, după o vizită în Forum, izbucneşte : „Roma îmi sugerează pe cineva care îşi cîştigă existenţa arătîndu-le turiştilor străini cadavrul bunică-si“ [5].

Cum era de aşteptat, nici la bancă nu se simţea deloc în largul lui (cu toate că patronul — un austriac care era şi consul al ţării sale la Roma — îl primise cu multă amabilitate). Funcţionarii i se păreau vulgari, roşi de tot felul de boli pe care şi le descriau cu multe amănunte. Curînd după sosirea lui, conflictele cu ei au izbucnit : într-o zi, l-a pus la punct pe unul care susţinea necesitatea războaielor şi a pedepsei corporale (Joyce detesta brutalităţile faţă de copii, şi nu şi-i va lovi niciodată pe ai săi). Programul era obositor : începea la 8,30 dimineaţa şi se încheia la 7,30 seara, cu două ore de pauză pentru dejun :

zilnic trebuia să traducă și să scrie peste două sute de scrisori.

Problemele financiare erau la fel de complicate ca înainte, ba încă și mai greu de rezolvat, pentru că banca își plătea salariații o dată pe lună și soții Joyce nu erau în stare să-și gospodărească banii. James era, ca de obicei, mereu dator. Așa încît, în noiembrie a fost fericit să se poată angaja ca profesor de engleză la o școală din Roma, „École des Langues“, căreia îi lipsea — însă — prestigiul lui Berlitz. Dar nici venitul care se adăuga astfel salariului de la bancă nu putea acoperi cheltuielile casei. Cînd proprietăreasa a ridicat chiria, el nu a avut cum s-o plătească, și la începutul lui decembrie s-a pomenit fără locuință. În miezul nopții, pe ploaie torențială, urmat de Nora și de Giorgio care scîncea dureros, a început să colinde hotelurile. Într-un tîrziu, au găsit o cameră sărăcăcioasă, în care au rămas patru zile.

După aceea, cei trei au început din nou să-și caute locuință : urcau scări șubrede, străbăteau coridoare întunecate și rău-mirositoare ; camere mici și scumpe, fără bucătărie, proprietari care nu acceptau copii, vecinătăți suspecte. În cele din urmă au găsit două odăițe la al cincilea etaj al unei case de pe o stradă lăturalnică ; James le descria astfel într-o epifanie : „Scena : o cămăruță pardosită cu piatră, în stînga un scrin pe care sînt uitate rămășițele de la prînz, în centru — o măsuță cu unelte de scris și o solniță : în fund un pat mic. Un tînăr cu nasul umed de guturai stă la masă, pe pat stau o madonă și un copil care plînge“ [6]. Titlul — *Anarhistul*.

În aceste împrejurări, era firesc ca Joyce să nu facă progrese în punerea la punct a povestirilor pe care avea intenția să le publice cît de curînd. Le revăzuse, totuși, pe cele socotite de el cele mai puțin izbutite — *Un caz penibil* și *După cursă* —, iar în noiembrie a studiat la Biblioteca Vittorio Emmanuele detaliile conciliului din 1870 la care se referise în *Grația divină* [7]. Avea de gînd să mai scrie cinci povestiri [8], dar simțea că nu va fi în stare să-și ducă niciodată intenția la bun sfîrșit.

Plănuia, de asemenea, să scrie o povestire pe care s-o intituleze *Ulise*, portret „al unui evreu din Dublin, pe nume Hunter, celebru în oraș pentru că era un soț încornorat“ [9]. Subiectul îl obseda, însă vreme de mai multe luni nu începuse încă s-o scrie ; îl ruga pe Stanislaus să-i

trimită cît mai multe amănunte despre Hunter (pe care el nu îl întîlnise decît de două ori). În primele zile ale lui februarie 1907, nota, cu părere de rău : „*Ulise* nu și-a găsit alt susținător cu excepția titlului". Personajul și povestea lui nu au încetat, însă, să-l urmărească.

Avea senzația că a fost nedrept cu irlandezii și că Dublinul ar fi avut dreptul la o prezentare mai favorabilă. „Ți-am scris adesea — i se adresa el lui Stanislaus —, mărturisindu-ți surpriza pe care o simt cînd se spune că ar fi ceva excepțional în scrisul meu ; numai cînd las din mînă o carte scrisă de altcineva mi se pare că, la urma urmelor, o asemenea afirmație nu e chiar cu totul inexactă. Uneori, cînd mă gîndesc la Irlanda, mi se pare că am fost aspru fără motiv. Nu am reprodus (în *Oameni din Dublin,* cel puțin) nici una din atracțiile orașului, pentru că m-am simțit stingherit pretutindeni, cu excepția Parisului, de cînd l-am părăsit. Nu i-am reprodus candida izolare și ospitalitatea. Această din urmă virtute, după cîte mi-am putut da seama pînă acum, nu există nicăieri în Europa. Am fost nedrept cu frumusețea lui : pentru că priveliștea lui e mai frumoasă, după părerea mea, decît ce am văzut in Anglia, Elveția, Franța, Austria sau Italia. Și totuși știu cît de inutile sînt aceste reflecții. Pentru că, dacă ar trebui să rescriu cartea, așa cum sugerează G. R. *, «într-o altă direcție» (de unde naiba ia vorbele fără noimă pe care le folosește ?), sînt sigur că l-aș găsi iarăși în fundul călimării pe cel căruia tu îi spui Sfîntul Spirit și, cocoțat pe tocul meu, pe perversul demon al conștiinței mele literare. Și, la urma urmelor, *Doi cavaleri,* cu mulțimea care iese duminica pe străzi, cu harpa de pe Kildare Street și cu Lenehan, e un peisaj irlandez" [10].

Peisajul irlandez nu rămăsese, însă, doar o amintire din anii de dinaintea plecării spre Continent. Îl interesau, mai mult decît au crezut mulți exegeți de-ai săi de mai tîrziu, evenimentele de acasă, mai ales cele politice. Spre surprinderea lui Stanislaus, se declara partizan al partidului Sinn Fein și a fondatorului său, Arthur Griffith, care preconiza dobîndirea independenței irlandeze prin organizarea unor acțiuni de masă, și nu prin lupte parlamentare. Argumentele lui Griffith îl convinseseră : guvernul de la Londra aplica o politică economică discri-

* Grant Richards.

minatorie față de Irlanda și irlandezilor înșiși le revenea obligația de a lua măsuri decise, menite să ducă la crearea unui comerț și a unei activități bancare eficiente. Îi obiecta, totuși (tot spre marea uimire a lui Stanislaus), că încerca „să hrănească poporul Irlandei cu același vechi terci al urei de rasă, în vreme ce oricine poate să vadă că, dacă există o problemă irlandeză, ea există în primul rînd pentru proletariatul irlandez“ [11].

Era de acord că programul lui Griffith pentru că nutrea convingerea că societatea irlandeză trebuia să treacă printr-o perioadă capitalistă pentru a putea să ajungă la socialism. Proletariatul irlandez trebuia încă să fie creat ; exista o țărănime feudală, dar ea va dispărea odată cu mișcarea de renaștere națională, transformîndu-se, probabil, în proletariat industrial. Aprecia și crezul antiimperialist al partidului Sinn Fein ; îl îngrijora, însă, prudența cu care conducătorii lui se purtau față de clerul irlandez. Voia — o mărturisea într-o scrisoare din 13 noiembrie 1906, trimisă lui Stanislaus — ca viitorul său roman să cuprindă toate aceste probleme ale lumii irlandeze.

Peste puțin timp, la Abbey Theatre a izbucnit un scandal care amintea în unele privințe de întîmplările de la premiera *Contesei Cathleen* a lui Yeats. Spectacolul cu *Năzdrăvanul Occidentului* al lui Synge a fost primit cu o adevărată răscoală a publicului ale cărui sentimente naționale ar fi fost, pasămite, ofensate de unele replici ale piesei. Urmase o violentă ciocnire cu poliția și exista temerea că scriitorul va fi excomunicat. Joyce îi scrie lui Stanislaus la 6 februarie 1907 (cîteva zile doar după evenimentele de la Dublin), exprimîndu-și convingerea că ziarele democratice ar trebui să declanșeze o campanie de presă în sprijinul libertății de opinie. Nu avea nici un fel de încredere in Yeats și era sigur că acesta nu va interveni în favoarea mai tînărului său confrate. Greșea, însă : cînd în sală au început să se audă strigăte și huiduieli, poetul s-a urcat pe scenă și a cerut, indignat, să se permită actorilor să-și continue spectacolul [12]. Antipatia lui Joyce față de protectorul său de odinioară reflecta, de fapt, atitudinea generală față de intelectualii irlandezi, îndeosebi față de scriitori, pe care îi considera lipsiți de simțul realității, de capacitatea de a înțelege adevăratele probleme ale țării. Așa încît, surprinzător, el se afla acum

alături de naționaliștii pe care cîndva îi atacase și se îndepărta de foștii lui aliați. Poate că, așa cum s-a sugerat, își exprima resentimentele, amarele reproșuri pentru că, într-unul din momentele grele ale vieții lui, ei îl părăsiseră. Poate, însă, că îl exaspera cu adevărat lipsa de eficiență a generației lui Yeats.

Trecea dealtminteri — notează Ellmann [13] — printr-o stare de nemulțumire : totul îl irita. Roma i se părea monotonă și insuportabilă, slujba de la bancă umilitoare, viața de acasă îl sîcîia. Era atît de obosit de toate, încît nu s-a simțit îndemnat nici măcar să ia parte la o procesiune în cinstea lui Giordano Bruno, cel pe care îl venerase în adolescență. Cauzele pot fi întrezărite într-o scrisoare trimisă lui Stanislaus în februarie 1907 : „Prevăd că va trebui să fac și o altă muncă (în afara celei de scriitor — n.n.), dar dacă voi continua să fiu așa cum sînt acuma, înseamnă cu siguranță că mă voi stinge din punct de vedere mental. *Sînt luni de cînd nu am mai scris un rînd* și chiar cititul mă obosește" (s.n.). Nimic nu îi mai stîrnea interesul. „Privesc la Dumnezeu și la teatrul lui cu ochii colegilor mei, funcționarii, așa încît nimic nu mă surprinde, nu mă mișcă, nu mă excită și nu mă dezgustă. Nimic nu pare să fi rămas din conștiința mea de altădată, cu excepția unei sensibilități exacerbate care se mulțumește cu sine însăși în patosul de șaizeci de mile pe oră al vreunui cinematograf sau în paginile cîte unei reviste italienești, strident ilustrate. Totuși am cîteva idei cărora mi-ar place să le dau formă : nu ca o doctrină, ci ca o continuare a expresiei mele însămi pe care îmi dau acum seama că am început-o în *Muzică de cameră* [...]. Această stare de indiferență ar trebui să indice o înclinație artistică, dar nu e așa".

Disperarea îl împinge spre fapte necugetate. Demisionează de la bancă, hotărît să se întoarcă la Trieste (cu toate că Stanislaus îi scrie că la Berlitz nu mai sînt posturi libere) : va trăi, în cel mai rău caz, din lecții particulare (Stanislaus încearcă să-l aducă la realitate : nu există asemenea posibilități — el fusese acolo și își dăduse bine seama că Triestul nu mai putea oferi nimic). James nu dă importanță nici sfaturilor fratelui său, nici noilor împrejurări care făceau și mai grea situația cuiva lipsit de un venit sigur — Nora era din nou însărcinată. Și, pentru a face ca toate să fie și mai complicate, cu

puţin înaintea plecării trage un chef împreună cu doi necunoscuţi care îl jefuiesc de banii primiţi, ca ultim salariu, de la bancă. În zarva care a urmat, poliţia vrea să-l aresteze, dar cineva din mulţime îl recunoaşte şi îl ajută să ajungă acasă (tristă întîmplare pe care el o va aminti în finalul episodului „*Circe*" din *Ulise).*

Cu cei cîţiva bani pe care, printr-o adevărată minune, îi mai avea acasă, familia Joyce pleacă din Roma. Se părea că sfîrşitul venise, implacabil.

Dar, şi de data aceasta, norocul a trecut pe neaşteptate de partea lui James. Acum, norocul s-a chemat Artifoni. E adevărat că, aşa cum îl prevenise Stanislaus, James nu putea fi angajat la Berlitz ; dar Artifoni se temea că, dacă el va începe să dea lecţii particulare, mulţi dintre propriii săi elevi vor prefera un profesor a cărui limbă maternă era engleza. Aşa încît i s-a părut mai înţelept să-i ofere un post (şase ore săptămînal), prost plătit (mai puţin de o treime din cît avea la banca de la Roma), dar însemnînd, oricum, un venit sigur.

Curînd s-a adăugat încă o dovadă că şansa nu îl părăsea pe Joyce : unul dintre elevii Şcolii Berlitz, Roberto Prezioso, proprietar al ziarului triestin *Il Piccolo della Sera,* i-a propus să scrie cîteva articole despre Irlanda. Prezioso era un adversar al Imperiului Austro-Ungar şi era convins că înfăţişarea unor fapte dintr-o provincie oropsită de un alt imperiu le va demonstra cititorilor că această formă de guvernare înseamnă, prin ea însăşi, subjugarea popoarelor.

Articolele lui Joyce [14] ar fi putut să fie, pentru un cititor atent, un argument chiar mai convingător decît îşi imaginase Prezioso. Pentru că ele insistau asupra părţii de vină pe care o aveau irlandezii înşişi : lipsa unei acţiuni unitare, nesfîrşitele disensiuni şi trădările din sînul mişcării naţionaliste favorizau întărirea puterii ocupanţilor. Se pare că, totuşi, unii au fost şocaţi de violenţa atacului lui Joyce împotriva papalităţii (el nu omitea niciodată să pomenească rolul nefast al papei Adrian al IV-lea care „într-un elan de generozitate" dăruise Irlanda lui Henric al II-lea al Angliei [15]). Împotriva acelei papalităţi care duce o politică de conciliere cu regele Angliei, rămînînd indiferentă la strigătele de ajutor ale unei ţări care, cu o nedezminţită naivitate, îi rămîne credincioasă [16].

Singura tactică politică prin care Irlanda își poate cuceri drepturile e aceea a boicotului și a rezistenței pasive a întregii populații, așa cum o preconiza Sinn Fein, și nu parlamentarismul recomandat de Partidul Liberal [17]. Dar cele mai impresionante pagini publicate în ziarul din Trieste sînt cele ale articolului din 16 septembrie (scrise la puțină vreme după ce Joyce încheiase redactarea povestirii *Cei morți*, al cărei ecou stăruie în stilul dramatic, în fraza mai concisă și mai armonios construită). În august, ziarele din Irlanda și din Anglia aduseseră vești despre ciocnirile de pe străzile Belfastului și despre nenumăratele tulburări în provinciile rurale ale insulei. Ca de obicei, atitudinea Parlamentului de la Londra fusese cu totul neadecvată adevăratelor cauze ale acestei neliniști sociale.

Joyce evocă un eveniment petrecut cu mai mulți ani în urmă, în 1882, cînd mai mulți țărani dintr-o provincie aflată în vestul Irlandei, Maamtrasna, fuseseră condamnați la moarte și executați, fiind acuzați de crimă. Nici unul dintre ei nu știa engleza și, în timpul procesului, a fost folosit un tălmaci care nu traducea decît o parte a răspunsurilor la întrebările judelui. Mai ales acuzatul principal, un bătrîn de 70 de ani, i se pare simbolic lui Joyce. „Figura acestui bătrîn năucit, un rest dintr-o civilizație care nu e a noastră, surd și mut dinaintea judecătorului său, e un simbol al națiunii irlandeze în fața judecății opiniei publice“ [18].

În aceeași vreme în care Prezioso îl invita să colaboreze la ziarul său, un alt elev de-al său îi propunea să țină trei conferințe despre Irlanda la Università del Popolo. Cea dintîi, la 27 aprilie 1907, se intitula *Irlanda, insulă a sfinților și a înțelepților* [19]. Întrucîtva bombastică, această primă conferință e clădită pe o idee la care Joyce se întorcea adesea : virtuțile tradiționale ale țării lui se deformaseră monstruos sub guvernarea engleză. Încheierea era de un scepticism amar : nu se întrevedea nici o speranță ca Irlanda, încătușată de monarhia engleză și de propriul cler, să se ridice și să-și obțină libertatea.

Cea de-a doua conferință *(James Clarence Mangan* [20]*)* era întoarcerea la o mai veche dragoste literară. Dar, de data aceasta, Joyce e mai puțin entuziast decît fusese în coloanele ziarului studențesc din Dublin, în 1902 : structura generală a conferinței se întemeia pe articolul amin-

tit, dar concluziile erau mai reținute. Mangan nu se eliberase de idolii din afară și de cei dinăuntrul său“ [21]. El era, mai curînd decît un mare poet — așa cum îl văzuse tînărul student de la University College —, o figură simbolică în care se întrupau deopotrivă suferințele, aspirațiile și limitele propriului popor. „Mangan aparținea trecutului Irlandei, nu prezentului ei, și Joyce își disocia clar propria personalitate de ritmurile lipsite de vlagă ale lui Mangan“ [22].

Dar nici aceste noi posibilități de a-și afirma ideile în fața unui public care îl prețuia (martorii evenimentului își vor aminti că Joyce a fost întîmpinat cu aplauze în sala unde și-a ținut conferințele) nu i-au adus nici o satisfacție. Nici măcar cînd a primit, după atîta așteptare, corecturile *Muzicii de cameră*, starea lui sufletească nu s-a schimbat ; dimpotrivă, Stanislaus va povesti că a trebuit să discute cu el o noapte întreagă, pînă cînd a reușit să-l convingă să nu-i telegrafieze editorului că renunță la tipărirea volumului („toate chestiunile astea — susținea el, referindu-se la propriile versuri — sînt false“) [23]. Avea acum, e adevărat, alte repere ale propriei valori : de curînd încheiase povestirile viitorului volum, *Oameni din Dublin*, și se regăsea mai deplin în proza aceasta a cărei substanță era constituită de însăși viața din Irlanda.

Dealtfel, chiar și recenziile laudative la cartea lui de versuri, care vor apare în ziarele din Dublin, îi vor reproșa lipsa unei inspirații mai adînci din tradițiile naționale. Fostul său coleg, Thomas Kettle, de pildă, scria în numărul din 1 iunie 1907 al lui *The Freeman's Journal :* „Inspirația cărții e aproape în întregime de factură literară. Nu se deslușește nici o urmă a folclorului și nici chiar a sentimentului național care a dat culoare operelor aproape tuturor scriitorilor din Irlanda contemporană. Nu se distinge nici vreun sens al acestui punct de vedere modern care absoarbe întreaga viață, tălmăcind-o în limbajul problemelor. E un cîntec clar, delicat, plin de distincție, la fel cu acela al harpelor, al păsărilor din pădure, al lui Paul Verlaine“ [24].

Joyce va răspunde, peste cîțiva ani, într-o replică din *Exilații*. Robert Hand, personajul său, reia distincția pe care o făceau eseurile publicate în *Il Piccola de la Sera* între cei plecați din Irlanda pentru că au fost siliți de

motive economice și emigrația intelectualilor, opusă conservatorismului și bigotismului ce puseseră stăpînire pe cultura oficială a Irlandei. „Nu cea mai puțin importantă dintre problemele care confruntă țara e atitudinea ei față de copiii săi care, părăsind-o la ceas de nevoie, au fost chemați înapoi acum, în ajunul multașteptatei izbînzi, au fost chemați la ea, pe care — în însingurare și în exil — au învățat, în cele din urmă, s-o iubească. *În exil*, am spus ; dar să facem o deosebire. Există un exil economic și un exil spiritual. Sînt unii care au părăsit-o ca să-și caute pîinea cea de toate zilele și sînt alții, ba mai mult, copiii ei cei mai răsfățați, care au părăsit-o ca să caute în alte țări acea hrană a spiritului care susține viața unei națiuni de ființe umane“ [25]. Și apoi, el se referă fără echivoc la Richard Rowan, personajul care îl reprezintă pe Joyce însuși : cei care își amintesc împrejurările vieții intelectuale a Dublinului, cele petrecute cu un deceniu mai înainte (interval ce coincidea cu cel care despărțea atunci momentul plecării lui Joyce spre Europa de acela al compunerii piesei) își amintesc și de „nestăpînita indignare care îi sfîșia inima“. „Joyce — observa Ellemann — adapta recenzia (lui Kettle — n.n.) așa încît să se potrivească autorului *Oamenilor din Dublin* și al *Portretului artistului*, și nu celui al *Muzicii de cameră*, reliefînd indignarea lui Swift, și nu delicatețea și muzica lui Verlaine“ [26].

Nu numai rezervele cronicarilor și lipsa succesului de librărie [27] au fost nefericirile verii lui 1907 : în iulie a fost internat cu diagnosticul de reumatism poliarticular ; a rămas în spital pînă la sfîrșitul lui august. Artifoni l-a asigurat că Berlitz School va suporta toate cheltuielile spitalizării ; dar, cum era firesc, între timp nu va primi salariu. La 26 iulie i s-a născut o fetiță, Lucia (numele era cel al protectoarei văzului). Nora fusese internată la Maternitatea săracilor ; cînd a ieșit, i s-au dat, din milă, 20 de coroane. Umilința ajunsese mai cumplită decît își imaginase Joyce în momentele cele mai întunecate de pînă atunci.

Cînd s-a întors acasă, Joyce a găsit o atmosferă îngrozitoare : Nora abia se mai putea mișca din pricina slăbiciunii, Lucia țipa, înfometată, Giorgio își privea cu dușmănie surioara, Stanislaus tăcea, sumbru, exasperat de datoriile fără sfîrșit ale lui James, el fiind singurul din

familie care mai avea o slujbă și trebuia, deci, să le plătească.

Încă nerestabilit, Joyce s-a întors, pe neașteptate, la masa de scris. Cît fusese bolnav, își făcuse planurile, foarte exacte, pentru următorii șapte ani. La 8 septembrie, l-a anunțat pe Stanislaus că va rescrie în întregime *Stephen-Eroul* : „Mi-a spus — nota fratele său în jurnal — că va renunța la primele capitole, că va începe cu anul cînd Stephen (căruia îi va spune Daly) a început școala și că va concepe cartea în cinci capitole — capitole lungi“ [28]. Mai tîrziu, numele eroului i se va părea, desigur, nepotrivit : dar, în privința structurii cărții, ea va rămîne cea stabilită atunci, în toamna lui 1907.

Un timp, romanul va progresa repede : în ultimele zile ale lui noiembrie, primul capitol era rescris, iar la începutul lui aprilie 1908 încheiase cel de-al treilea capitol. Apoi, la fel de brusc cum se stîrnise, entuziasmul lui s-a stins : nu întrevedea nici o posibilitate de publicare a cărții — concluzie care, fără îndoială, fusese grăbită de lungile pertractări cu editorii *Oamenilor din Dublin.*

Dar, în toamna lui 1907, pe cînd încă lucra cu spor la ceea ce va deveni *Portretul artistului în tinerețe,* ideea unui *Ulise* începuse din nou să-l urmărească. La 10 noiembrie, Stanislaus va nota : „Jim mi-a spus că va amplifica povestirea *Ulise,* transformînd-o într-o carte și făcînd din ea un *Peer Gynt* al Dublinului. Cred că unele sugestii de-ale mele îl vor ajuta să scrie un lucru important. Într-o zi, însă, i-am sugerat să o conceapă ca pe o comedie, dar el nu a fost de acord. O să iasă un lucru bun. Jim spune că scrie fără dificultăți pentru că, atunci cînd scrie, mintea îi e cît se poate de normală, că tot ceea ce spune merită să fie ascultat pentru că, din timp în timp, are un bun simț neobișnuit [...]. O repetă foarte des și pare mulțumit de această explicație a propriei persoane“ [29].

Deocamdată, așa cum se vede, *Ulise* se schița cam neclar : cum se puteau împăca clarvăzătorul erou homeric, forța cu care el își urmărea țelul, trecînd peste primejdii, cu personajul lui Ibsen, înșelîndu-se din nou pe sine, lăsîndu-se purtat de soartă ? Joyce era, evident, mai aproape de trăsăturile viitorului portret al lui Ulise al

său cînd îl numea (detaliu ne-a parvenit tot de la Stanislaus) „un Faust irlandez“, „eroic şi cutezător“.

Dar, vreme de aproape un an, pînă în februarie 1909, Joyce nu a mai scris nici un rînd din noua versiune a lui *Stephen-Eroul* ; iar proiectul privitor la *Ulise* întîrzia să depăşească stadiul unei intenţii îndeajuns de vagi. Împrejurările vieţii cotidiene nu erau de natură să-l îndemne la lucru. Mereu în lipsă de bani, cutreierînd oraşul în căutarea unor locuinţe ieftine, familia Joyce avea penibile discuţii cu proprietarii care îi ameninţau că, dacă nu îşi plătesc chiria, îi vor da în judecată sau le vor confisca mobila. Ca de obicei, Stanislaus era cel care trebuia să rezolve toate dificultăţile ; dar, de multe ori, leafa lui nu ajungea să acopere cheltuielile. Mai ales că James, slăbit după criza reumatismală, nu se putuse întoarce la lucru, la Berlitz School. În mai, el s-a îmbolnăvit din nou, de această dată de o inflamaţie a irisului care l-a ţinut încă o vreme departe de masa de scris.

În aceste zile îngrozitoare, unul dintre elevii lui, Ettore Schmitz, i-a venit în ajutor, împrumutîndu-i o sumă destul de importantă. Era un om trecut de prima tinereţe, cu nouăsprezece ani mai în vîrstă decît Joyce ; director al unei întreprinderi prospere care producea o vopsea anticorosivă pentru nave, Schmitz avea secrete preocupări literare pe care i le-a mărturisit, cu timiditate, lui Joyce. Cu zece ani mai înainte, publicase două romane : *Una vita* (sub pseudonimul Ettore Samigli) şi *Senilità* (semnat Italo Svevo, „ca să sugereze originea italiană şi suabă“, *svevo* însemnînd în italiană *suab).* L-a rugat pe profesorul lui de engleză să i le citească ; Joyce s-a uitat la ele sceptic dar, cînd i le-a adus înapoi lui Schmitz, i-a spus cu obişnuitul lui ton categoric : „Ştii că eşti un scriitor pe care lumea îl ignoră ? Sînt multe pasaje în *Senilità* pe care nici Anatole France nu le-ar putea scrie mai bine“ [30].

Ettore Schmitz şi soţia lui, frumoasa Livia Veneziani, vor fi, vreme de mulţi ani, prieteni apropiaţi şi devotaţi ai familiei Joyce ; de la Ettore, James va prelua multe elemente de erudiţie ebraică pe care le va folosi în *Ulise*, iar portretul Liviei va deveni una dintre componentele esenţiale ale complexei substanţe narative şi alegorice din *Priveghiul lui Finnegan*.

În februarie 1909, Joyce i-a dat, la rîndu-i, lui Schmitz să citească primele trei capitole (singurele terminate pînă la acea dată) ale *Portretului artistului în tinerețe*. Peste cîteva zile, o scrisoare a prietenului său formula cîteva judecăți critice care nu l-au lăsat indiferent pe Joyce. Schmitz recunoștea calitățile prozei lui James : „Îmi plac foarte mult capitolele al doilea și al treilea și cred că ați făcut o mare greșeală, îndoindu-vă că veți găsi vreun cititor în stare să încerce o reală plăcere la lectura predicilor din capitolul al treilea [...]. Fiecare cuvînt din aceste predici își obține semnificația artistică prin efectul produs asupra conștiinței sărmanului Stephen. La sfîrșit, cititorul dobîndește o cunoaștere deplină a educației primite de Stephen ; o cunoaștere care nu ar fi putut să fie mai exactă nici dacă primele două capitole ar fi insistat în special asupra ei". Dar și rezervele lui erau clare și precise : „Obiectez împotriva capitolului întîi. Am obiectat cînd l-am citit separat, dar mi-am întărit părerea după ce le-am cunoscut și pe celelalte două. Cred că am descoperit în cele din urmă motivul pentru care aceste două capitole mi se par atît de frumoase, pe cînd primul — aparținînd cu siguranță aceluiași stil de construcție al aceluiași scriitor care nu și-a schimbat, desigur, metoda, scris evident cu aceleași țeluri artistice — nu izbutește să mă impresioneze la fel de profund. Cred că se ocupă de întîmplări lipsite de importanță și că metoda rigidă de observație și de descriere nu vă permite să îmbogățiți un fapt care nu e bogat în sine. Aveți obligația să scrieți numai despre lucruri pline de forță. În mîinile dumneavoastră puternice ele pot căpăta și mai multă forță. Nu cred că puteți da aparența forței unor lucruri care sînt slabe prin ele însele, lipsite de importanță. Sînt obligat să spun că, dacă ar fi trebuit să scrieți un roman întreg al cărui unic scop ar fi fost descrierea vieții cotidiene, fără nici o problemă care ar fi putut să vă impresioneze puternic propria conștiință (nu ați alege, desigur, soluția unui asemenea roman), ați fi obligat să vă părăsiți metoda și să găsiți niște culori artificiale pentru a dărui lucrurilor viața care le lipsește"[31].

Joyce a lăsat neschimbat capitolul întîi. Dar aprecierile lui Schmitz l-au încurajat să-și continue romanul (în același elan, s-a hotărît să trimită editorilor manuscri-

sul *Oamenilor din Dublin* pe care îl lăsase deoparte de mai bine de un an). Cu meticuloasa lui grijă pentru detalii, i-a scris tatălui său, la Dublin, întrebîndu-l dacă arborii din grădina colegiului Clongowes erau mesteceni. *Portretul artistului* se contura nu ca un rezumat al lui *Stephen-Eroul*, ci devenea o carte cu o construcţie diferită : un personaj important, Goggins (nume sub care figura fostul său prieten, Gogarty), a fost eliminat din naraţiune, ceea ce făcea ca rolul lui Stephen să crească : el rămînea singurul purtător al ideilor anticlericale şi nu o întrupare a „ereziei sensibile, contrastînd cu erezia insensibilă" — care era aceea a bisericii. Dar opoziţia aceasta va fi păstrată pentru a fi folosită în *Ulise*, al cărui material începuse să se strîngă, tot mai abundent şi mai semnificativ.

Lucrurile păreau să ia o întorsătură favorabilă. Aşa s-ar deduce şi din portretul pe care Joyce i l-a desenat lui Oscar Wilde cu prilejul premierei la Trieste a *Salomeei* lui Richard Strauss, al cărei libret e bazat pe textul piesei lui Wilde [32]. (Se ştie că Joyce îl admira pe compatriotul său şi că intenţiona, în acea vreme, să-i traducă în italiană *Sufletul omului în socialism* [33]). Rîndurile publicate la sfîrşitul lui martie 1909 în *Il Piccolo della Sera* sînt scrise cu atîta căldură, cu o generoasă înţelegere a hulitului autor al lui *Dorian Gray*, încît e limpede că starea de spirit a lui Joyce se schimbase mult.

Nu nega păcatele lui Wilde, dar le explica ca pe „un produs inevitabil al sistemului de educaţie anglo-saxon, cu secretele şi restricţiile sale". Scriitorul „s-a pus în serviciul unei teorii a frumuseţii care, aşa cum considera el, ar fi trebuit să aducă din nou Epoca de Aur şi bucuria tinereţii omenirii". Sub mantia lui Heliogabal „strălucea adevăratul lui suflet, tremurînd sfios şi trist" [34].

Poate că acest avînt al generozităţii l-a îndemnat să pornească spre Irlanda, să se împace cu cei de acasă. Trecuseră cinci ani de la plecarea pe Continent şi, aşa cum îşi vor aminti cei care i-au fost în preajmă în această vreme (în primul rînd Stanislaus), a dorit mereu să revadă, măcar cîteva zile Dublinul.

L-a luat cu el pe Giorgio (făgăduindu-i Norei că îl va duce şi la familia ei, în vestul insulei) şi, la sfîrşitul lui iulie, a debarcat la Dublin. Ai lui l-au primit cu neascunsă bucurie, John era foarte mîndru de nepotul lui

și toți au înțeles că, în sfîrșit, bătrînul făcuse pace cu James. S-a întîlnit cu prietenii de odinioară, a avut satisfacția să-l vadă pe Gogarty, cel care se purtase rău și arogant cu el, cerîndu-și, stîngaci, iertare. Aflînd că e în Dublin, Byrne — care era plecat din oraș — s-a întors în grabă și au petrecut împreună o după-amiază agreabilă în casa de la numărul 7, pe Eccles Street, care va deveni casa familiei Bloom din *Ulise*. Și Eglinton și Russell l-au primit cu multă prietenie, Hone și Roberts au semnat un contract pentru editarea *Oamenilor din Dublin*. Împreună cu Giorgio a făcut o călătorie în locurile de pe țărmul de apus de unde venise cîndva Nora. A scris o cronică la premiera cu *Blanco Posnet* al lui Shaw[35], piesă interzisă la Londra (cronica, în care Joyce polemiza cu ideea însăși de cenzură, va apărea în *Il Piccolo della Sera* din 5 septembrie 1909).

O singură întîmplare a tulburat grav această fericire a fiului rătăcitor întors acasă și întîmpinat cu bucurie de toți. Vincent Cosgrave, colegul lui de la University College, cel pe care îl admirase pentru inteligența lui ascuțită, dar îl detesta pentru trivialitatea purtării și a limbajului, și-a petrecut multe ceasuri, însoțindu-l pe Joyce în lungi plimbări prin Dublin. Într-una din aceste zile i-a vorbit prietenului său despre o aventură pe care, cu cinci ani în urmă, o avusese cu Nora : James a pălit, simțindu-se răpus de trădarea Norei. I-a scris de îndată, pe un ton deznădăjduit, dar cam lacrimogen. Aștepta, aproape paralizat de amărăciune, răspunsul. Disperat, s-a dus să-l vadă pe Byrne : „niciodată — își va aminti acesta — nu am văzut o făptură omenească mai zdrobită" ; Joyce „plîngea și gemea, și gesticula, neputincios"[36]. Cu mult fler, Byrne și-a dat seama că toată povestea nu era decît o minciună a lui Cosgrave, invidios pe Joyce care era atît de prețuit de concetățenii lui (Byrne nu excludea nici amestecul lui Gogarty).

Joyce a trimis de îndată o scrisoare la Trieste, cerîndu-și, cu umilință iertare, Așa cum se va vădi mai tîrziu, Stanislaus (căruia Nora îi arătase scrisorile primite din Dublin) știa de o mai veche încercare a lui Cosgrave de a țese o intrigă și de a o despărți pe Nora de James.

La 9 septembrie, Joyce și Giorgio se îmbarcau, plecînd spre Trieste ; îi însoțea Eva, una dintre cele cinci surori ale lui James. În cele șase săptămîni petrecute la Dublin,

multe amănunte ale lui *Ulise* căpătaseră formă : Gogarty va împrumuta masca lui Mulligan și, în parte, a lui Boylan, Cosgrave va deveni Lynch, intrigant și laș, Nora începea să ia chipul lui Molly. O vizită la redacția lui *The Daily Telegraph* i-a pus la îndemînă detalii ale episodului *Eol*, cu atmosfera aceea agitată, cu telefoanele țîrîind într-una, cu oamenii care aleargă de colo-colo, fără vreun scop aparent. Labirintul lui Dedalus începuse să se clădească.

Și, fără să se reveleze în amănunte la fel de clar conturate, *Portretul artistului* a căpătat și el, în această întîlnire cu locurile adolescenței lui Joyce, o formă mai precisă. Va trece încă mult pînă cînd autorul lui îl va socoti gata să fie încredințat tiparului (revizia finală a textului e pomenită tîrziu în scrisorile lui James, abia în 1914). Dar planul general al cărții — care fusese trasat îndată după nașterea Luciei — va fi mai coerent articulat după călătoria la Dublin.

Prolixul *Stephen-Eroul* se transforma treptat într-un portret al artistului Joyce și episoadele narațiunii mai vechi în scene care iradiau necontenit spre trecut, aducînd întîmplări, reacții sufletești, gînduri uitate și legîndu-le cu proiecția altora, prevestite în viitor[37]. E aproape sigur că, în vara lui 1909, atmosfera Dublinului care va învălui acțiunea întregii cărți a fost redescoperită de Joyce.

NOTE

1 A. Francini Bruni, *op. cit.*, p. 16

2 *Ibid.*

3 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 229.

4 Cf. *idem*, p. 233.

5 Cf. *ibid.*

6 *Idem*, p. 237.

7 Vezi Stanislaus Joyce, „The Background to *Dubliners*", în *The Listener*, LI, 25 martie 1954, p. 526.

8 Vezi. Herbert Gorman, *op. cit.*, p. 176.

9 Ellmann, *James Joyce*, p. 238.

10 James Joyce, *Letters*, p. 113 (scrisoare din 4 oct. 1906).

11 *Idem*, p. 97 (scrisoare din 6 sept. 1906).

12 Ellmann, *Yeats : The Man and the Masks*, p. 176.

13 *James Joyce*, p. 249.

14 Reproduse în *Critical Writings*, pp. 187—200.

15 *Idem*, p. 191.

16 *Idem*, pp. 198—9.

17 *Idem*, pp. 193—6, articolul *Home Rule Comes of Age*.

18 *Idem*, p. 198.

19 Reprodusă în *Critical Writings*, pp. 153—74.

20 *Idem*, pp. 175—86.

21 *Idem*, p. 185.

22 Ellmann, *James Joyce*, p. 269.

23 Stanislaus Joyce, *Recollections of James Joyce by His Brother*, New York, 1950, p. 26.

24 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 271 .

25 James Joyce, *Exiles*, New York, 1951, p. 77.

26 Ellmann, *James Joyce*, p. 272.

27 Potrivit contractului cu editorul, Joyce nu putea încasa drepturile de autor înainte să se fi vîndut 300 de exemplare ale cărţii (tirajul total fusese de 500) : la un an de la apariţie se vînduseră numai 127 de exemplare.

28 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 274.

29 Cf. *idem*, pp. 274—5.

30 Cf. *idem*, p. 280.

31 Cf. *idem*, p. 282.

32 Vezi James Joyce, *Critical Writings*, pp. 201—5.

33 Ellmann, *James Joyce*, p. 283.

34 James Joyce, *Critical Writings*, p. 205.

35 Vezi *idem*, pp. 206—8 *(Bernard Shaw's Battle with the Censor)*.

36 J.F. Byrne, *Silent Years, An Autobiography with Memoirs of James Joyce and Our Ireland*, New York, 1953, p. 156.

37 Într-o întîlnire cu Richard Ellmann, Faulkner i-a mărturisit că, în vremea în care a scris *Zgomotul şi furia*, citise *Oameni din Dublin* şi *Portretul artistului ;* dealtfel, se considera „un urmaş al lui Joyce în ceea ce priveşte metoda folosită în *Zgomotul şi furia*" (vezi Ellmann, *James Joyce*, pp. 308—9, u.).

PORTRETUL ARTISTULUI

Într-un celebru studiu consacrat prozei moderne, David Daiches observa că „*Portretul artistului în tinerețe* poate fi judecat la trei niveluri : ca un catharsis al individului, ca autobiografie și ca operă de artă“[1]. E, firește, problema biografilor să analizeze în ce măsură primele două niveluri corespund unor detalii adevărate ale existenței lui Joyce ; dealtminteri, această analiză s-a întreprins cu necesara minuție, studiindu-se toate documentele rămase de la scriitor, amintirile celor care l-au cunoscut în diferite etape ale vieții lui, s-au confruntat scrisorile (unele contradictorii). Concluzia celor care au urmărit numai semnificațiile celui de-al treilea nivel au fost, aproape în unanimitate, că „folosind faptele propriei vieți ca material al cărții, memoria ca principiu de selecție și ascuțitul său simț artistic ca pe o călăuză în operația de organizare, Joyce a găsit un mijloc de a contopi categoriile aristotelice ale posibilului și probabilului“[2].

Referirile la Aristotel și la Toma din Aquino sînt frecvente în exegezele critice ale *Portretului ;* dar Joyce a adăugat un element personal teoriei aristotelice și tomiste, întemeindu-și distincția între diversele forme literare pe relația artistului cu propriul material de construcție. „Aceste forme sînt : forma lirică, adică forma în care își prezintă imaginea în imediată relație cu sine însuși ; forma epică, forma în care el își prezintă imaginea în relație intermediară cu sine și cu ceilalți ; forma dramatică, aceea în care el își prezintă imaginea în relație imediată cu ceilalți“[3].

Dezvoltarea acestei teorii estetice conține, de fapt, în bună măsură explicația structurii pe care Joyce a intenționat să o realizeze în întreaga lui operă. În dialogul cu Lynch din care au fost extrase definițiile de mai sus,

Stephen continuă : „Forma lirică este de fapt cel mai simplu veşmînt verbal al unei clipe de emoţie, un ţipăt ritmic ca acelea care cu ere în urmă îl stimulau pe cel care trăgea la vîsle sau pe cel care căra pietre la deal pe un povîrniş. Cel care scoate ţipătul este mai conştient de clipa de emoţie decît de sine resimţind emoţia. Cea mai simplă formă epică o vezi ivindu-se din literatura lirică atunci cînd artistul zăboveşte şi meditează asupra lui însuşi ca centru al unui fapt epic şi această formă progresează pînă cînd centrul de gravitate al emoţiei este la egală distanţă de artist cît şi de ceilalţi. Naraţia încetează a mai fi personală. Personalitatea artistului trece în naraţia însăşi, curgînd continuu în jurul personajelor şi acţiunii ca o mare vitală. Acest progres îl poţi vedea uşor în vechea baladă englezească *Turpin Hero* care începe la persoana întîi şi sfîrşeşte la persoana a treia. Forma dramatică este atinsă atunci cînd vitalitatea care a curs şi s-a învolburat în jurul fiecărui personaj umple fiecare personaj cu asemenea vitalitate încît ea sau el prinde viaţă estetică proprie şi intangibilă. Personalitatea artistului, la început un ţipăt sau o cadenţă sau o anumită atmosferă, iar apoi o naraţie curgătoare şi luminoasă, în cele din urmă se subţiază pînă ce piere, se depersonalizează, ca să zicem aşa. Imaginea estetică în formă dramatică este viaţa purificată în imaginaţia umană şi reproiectată de aceasta. Misterul creaţiei estetice, ca şi acela al creaţiei materiale, este atunci împlinit. Artistul, ca şi Dumnezeul creaţiei, rămîne îndărătul lucrării sale, sau dincolo de ea ori deasupra ei, nevăzut, subţiat pînă la nefiinţă, impasibil, curăţindu-şi unghiile" [4].

„Progresul" despre care vorbeşte Stephen se desluşeşte în însăşi succesiunea operelor lui Joyce. *Ţipătul* devine cadenţă în *Muzică de cameră ; emoţia* e nuanţă în *Oameni din Dublin.* „Dacă *Exilaţii* nu are succes, e pentru că epifania nu e manifestă pentru ceilalţi ; artistul nu a reuşit să obiectivizeze relaţiile între ele ale personajelor sau relaţiile lor cu publicul" [5]. Naraţiunea din *Portretul artistului* de abia s-a desprins de stadiul liric. Pe cînd *Oameni din Dublin* începea cu persoana întîi şi se încheia la a treia, *Portretul* evoluează de la un început impersonal pînă la jurnalul autorului, reprodus în final. Întoarcerea dinspre liric spre epic se va produce în *Ulise* şi centrul de gravitate emoţională va fi echidis-

tant de artist și de ceilalți. Și, cu *Priveghiul lui Finnegan,* artistul se va retrage în interiorul sau în spatele, „deasupra sau dincolo de opera sa, distilată din faptele existenței“ [6].

Exceptînd „măștile“ personajelor, *Portretul* se bazează pe transcrierea exactă a primilor douăzeci de ani din viața lui Joyce. Ceea ce fusese consemnare directă în *Stephen-Eroul* (numit în mod curent în exegezele joyciene *Ur-Portretul)* devine aluzie în versiunea finală. Situația economică a familiei Dedalus, de exemplu, declinul ei continuu sînt atestate în *Ur-Portret* de nenumărate mutări dintr-o casă în alta, din ce în ce mai mizere : în forma ei ultimă, povestirea e redusă la un scurt fragment. Chiar și vestea mutării îi e comunicată lui Stephen într-un fel de engleză păsărească, ascunzînd drama în cîteva fraze glumețe : „întrebă unde erau tata și mama. Unul răspunse :

— Dușiprum săprum vaprum dăprum oprum casăprum.

Altă mutare ! [...]. Întrebă :

— Și de ce ne mutăm iar, e voie să știm ?

— Fiindcă domprum nulprum proprum prieprum tarprum neprum dăprum afarăprum“ [7].

Spre deosebire de *Stephen-Eroul, Portretul* nu sugerează decît o imagine foarte vagă a celorlalți copii din familia Dedalus (Stephen nu face decît rare aluzii la ei și la fel de rare sînt împrejurările în care el le pronunță numele). Personajele par să se retragă, nedeslușite siluete, în fundal ; mama eroului ar trebui să fie, din cauza tensiunii persistente dintre dragostea ei protectoare și violenta lui criză sceptică, figura cea mai emoționantă a cărții (așa cum, în *Ulise,* amintirea ei va căpăta o intensitate care o va transforma într-unul dintre cele mai impresionante elemente ale atmosferei romanului). Dar, în *Portret,* conflictul nu dobîndește niciodată dimensiuni dramatice : el e analizat cu luciditate de-a lungul uneia dintre plimbările lui pe străzile Dublinului. (În *Ur-Portret,* el creează o scenă foarte puternică, la moartea unei surori a lui Stephen, cînd pioșenia mamei se clatină în fața misterelor trupului). Însuși portretul eroinei e preluat din realitate : dar el e redesenat în carte numai în cîteva linii foarte estompate, numele ei e redat prin inițiale — E.C. În *Stephen-Eroul,* Emma Clery e o tînără

entuziastă și candidă, colegă a lui Stephen la lecțiile de limbă gaelică. Firava lor poveste de dragoste atinge pe neașteptate un punct culminant cînd, de la fereastra școlii, el îi zărește pardesiul fluturînd în parc : se ridică brusc, pleacă din clasă și o întîmpină, făcîndu-i surprinzătoare propuneri (a căror îndrăzneală ascunde, însă, o naivă puritate romantică). Episod care explică sensul discuției dintre ei, în una din ultimele pagini ale romanului, stîngăcia amîndurora și reacția lui Stephen : „Am închis numaidecît supapa asta și am pus în funcțiune aparatul refrigerator spiritualo-eroic inventat de Dante Alighieri și brevetat în toate țările“ [8]. Replică al cărei înțeles e criptic fără o raportare precisă la întîmplările din vechea versiune.

Teoriei estetice i se rezervă un loc mai larg decît în prima formă a cărții. Ea nu mai e expusă într-un discurs dogmatic, așa cum o face Lynch în *Ur-Portret*, ci e introdusă în discuțiile animate dintre Stephen și colegii lui. O altă deplasare semnificativă a unghiului de perspectivă e aceea a acțiunii însesi : accentul e pus mai puțin pe social și pune în valoare psihologicul. Conflictul lui Stephen cu bigotismul se declanșează în universul lăuntric al eroului : dialogurile sînt înlocuite cu meditații, scenele narative sînt înlocuite de tablouri. „Efectul final — constată Levin — e acela obținut de niște actori shakespearieni care ar elimina toate scenele din *Hamlet* în care nu apare eroul. Necontenitele confruntări dinastice și problemele internaționale sînt umbrite de atmosfera morbidă a introspecției“ [9]. Drama s-a retras din fața solilocviului. În felul acesta, cartea devine cu adevărat un *Portret*.

Stephen e făptura care se opune drastic mediului ; amploarea experienței sale lăuntrice contrastează tot timpul cu îngustul cadru al lumii din preajmă. „Vrea să ridice un stăvilar de ordine și eleganță împotriva sordidului flux al vieții din afară“ [10]. În jurul lui plutește o aureolă romantică asemănătoare aceleia a unor personaje ale lui Thomas Mann care se simt excluse din lumea unei prosperități meschine. „A-și revărsa viața în șuvoiul comun al altor vieți îi era mai greu decît orice post și orice rugăciune, iar statornica-i nereușită de a împlini aceasta spre propria-i satisfacție pricinui în cele din urmă

sufletului său o senzaţie de uscăciune spirituală laolaltă cu o creştere a îndoielilor şi a scrupulelor“ [11]. Religia nu e, astfel, o soluţie filosofică, ci ar trebui să ridice doar un zăgaz în jurul unui teritoriu pe care Stephen vrea să-l păstreze neatins de vulgaritatea lumii din preajmă ; dar nici în această privinţă ea nu se dovedeşte îndeajuns de puternică şi, nu încape îndoială, criza de conştiinţă a eroului lui Joyce, despărţirea lui de biserică sînt pricinuite, cel puţin în parte, de această constatare dramatică.

Toate împrejurările existenţei sale sînt privite, o vreme, doar din unghiul efectului pe care îl au asupra puterii lui de a-şi păstra spaţiul lăuntric neatins de trivialitate şi de filistinism. La şcoală situaţia lui e „echivocă“, „aceea de băiat independent, de conducător speriat de propria-i autoritate, mîndru şi susceptibil şi bănuitor, luptîndu-se cu inepţia meschină a vieţii sale şi cu iureşul răscolitor al gîndurilor lui“ [12]. Şi acasă se simte un însingurat : „Vedea limpede şi propria sa izolare vană. Nu înaintase nici un pas mai aproape de vieţile de care căutase a se apropia, nici nu aruncase vreo punte peste nepotolita ruşine şi ciudă ce-l despărţise de mamă, de fraţi şi de surori. Simţea că nu mai e de acelaşi sînge cu ei şi că îi leagă mai curînd o rudenie mistică, de copil şi frate adoptat“ [13]. Toate instituţiile tradiţionale — biserica, şcoala, familia — se dovedesc neputincioase, nici una nu îl poate apăra de primejdiile vulgarităţii : îi rămînea doar arta. Joyce refăcea experienţa lui Oscar Wilde ; poate că aşa se şi explică afecţiunea cu care, exact în vremea în care lucra la *Portret*, i-a luat apărarea nefericitului său predecesor.

Portretul artistului e, în ultimă analiză, un teritoriu în care se înfruntă conştiinţa intelectuală şi sensibilitatea emoţională a lui Stephen. În general, însă, proza lui Joyce înregistrează această opoziţie greu de împăcat. Dar aici se amplifică şi ecourile operelor sale ceva mai vechi : eleganţa stanţei din *Muzica de cameră*, tonul precis şi sec al paginilor de critică se întîlnesc cu descrierea universului în care se mişcă *Oamenii din Dublin*, deopotrivă copiii veşnic uimiţi cu candoare, cinicii fanţi, politicienii pragmatici şi mărginiţi, personajele mistuite de nelinişti romantice, ca acel Gabriel Conroy, un fel de „frate adoptat“ al lui Stephen Dedalus.

T. S. Eliot sugera că maeştrii lui Joyce, cei care au impresionat caracterul prozei lui au fost J. H. Newman şi Walter Pater [14]. E, însă, o dublă influenţă care operează succesiv, care nu produce efecte simultane ; de aceea, stilul *Portretului* (poate mai evident decît în alte cărţi de proză ale lui Joyce) oscilează între descripţia precisă şi sarcastică a lumii exterioare şi fraza muzicală şi amplă din pasajele în care se relevă momentele semnificative ale evoluţiei lui Stephen. „Contribuţia lui Joyce la proza engleză e crearea unei materii fluide care refractă senzaţiile şi impresiile ce traversează conştiinţa autorului, înlesnind trecerea de la realismul fotografic la impresionismul estetic“ [15].

Primele pagini ale *Portretului* sugerează cea dintîi întîlnire a copilului cu impresiile vieţii, cu senzaţiile gustului, mirosului, văzului şi auzului care se ţes între ele într-un fel de pînză continuă. Emoţia se integrează, de la început pînă la sfîrşit, prin cuvinte. Senzaţiile, filtrate de conştiinţa lui Stephen, se asociază cu frazele rostite sau numai gîndite de copil : reflexele sînt de natură literară. Mai tîrziu, într-unul din ultimele dialoguri ale romanului, îşi va compara teoria cu o lampă al cărei fitil îl curăţă, pentru a o face să nu mai scoată fum şi să nu mai miroasă urît“ [16]. Reluînd metafora, decanul de studii pomeneşte lampa lui Epictet şi răspunsul lui Stephen e o aluzie la teoria stoică potrivit căreia sufletul „seamănă foarte mult cu o găleată cu apă“. În conştiinţa sa, acest lanţ asociativ se leagă cu semnificaţiile momentului : „Un miros de seu topit se înălţa din mucurile de lumînare ale decanului şi se contopea în conştiinţa lui Stephen cu zăngănitul cuvintelor, găleată şi lampă, lampă şi găleată. Glasul preotului avea de asemenea un sunet dur, zăngănit. Gîndul lui Stephen se opri din instinct, frînat de tonul ciudat, de imagini şi de faţa preotului ce semăna cu o lampă aprinsă sau cu un reflector atîrnînd, cu focarul deviat“ [17].

Această stare de spirit conferă limbajului un fel de putere magică. Ea exaltă deprinderile asocierilor verbale, ordonîndu-le în acelaşi timp, într-un principiu al organizării faptelor experienţei. Concepţie a civilizaţiilor arhaice care socoteau că dobîndeşti puterea asupra unui obiect sau unei făpturi dacă îi rosteşti numele, poţi ma-

nipula după voie o situație dacă o traduci într-o frază. Privit astfel, impulsul lui Stephen e o nevoie psihologică și semn al unui gust rafinat și capricios ; eroul lui Joyce caută întotdeauna *cuvîntul exact*, cel care poate să-i dea putere asupra lucrurilor. Momentul crucial al cărții și al evoluției lui Stephen e cel care precede revelația propriului nume : „O zi cu nori roz-aurii purtați de valuri. Fraza și ziua și cadrul se îmbinau într-un acord armonios. Cuvinte. Oare culorile lor îl bucurau ? Le lasă să se aprindă și să se stingă pe rînd, nuanță după nuanță : aurul răsăritului de soare, rumeneala gălbuie și verdele livezilor de meri, azurul valurilor, lîna norilor destrămîndu-se în ciucuri cenușii. Nu, nu erau culorile, era echilibrul, cadența însăși a perioadei. Așadar iubea suișul și căderea cuvintelor mai mult decît asociațiile lor de sens și culoare ! Sau poate că fiindu-i vederea deopotrivă de slabă pe cît îi era gîndirea de sfioasă, simțea mai puțină plăcere în reflectarea strălucitoarei lumi sensibile prin prisma unui limbaj multicolor și cu narațiunea bogată decît în contemplarea unei lumi lăuntrice de emoții individuale oglindită desăvîrșit în perioadele unei proze lucide și suple !“ [18].

Forța și slăbiciunea stilului sînt, potrivit diagnosticului lui Joyce însuși, cele ale propriei conștiințe, ale propriului timp. Înșiruirea cuvintelor capătă un ritm care nu e cel al unei descrieri, ci al incantației magice : fulgurantul episod al fetei zărite de Stephen pe plajă, delicat și de o superbă intensitate, revelează capacitatea lui Joyce de a gîndi mai curînd în ritmuri decît în metafore.

Dar elementul vital al prozei lui e — în *Portret*, ca și în *Oameni din Dublin* — motivul de folosire a conversației. Viața de pe străzile Dublinului e surprinsă cu precizia unei plăci fotografice și a unui sul de fonograf. Datorită acestei precizii mecanice, portretele personajelor dezagreabile (cum e Simon Dedalus, compromis — pentru toate cusururile sale — în ochii fiului său) sînt veridice și convingătoare : ele nu mărturisesc în nici un fel sentimentele eroului și, implicit, ale scriitorului față de modelele pe care le imită. Pentru mulți comentatori, Simon e Irlanda însăși ; și, cu toate că orgoliul lui atinge marginile ridicolului cînd îi arată fiului său Corkul natal, el e o întrupare a Dublinului.

Simon Dedalus, „student în medicină, as în canotaj, tenor, actor amator, politician zgomotos, mic proprietar, mic rentier, băutor, băiat bun, povestitor de anecdote, secretarul nu știu cui, nu știu ce într-o distilerie, perceptor de impozite, falit și în prezent apologet al trecutului său"[19], e — ca și John Stanislaus Joyce — un „părinte adoptiv", un Micawber văzut de un Charles Dickens la fel de sensibil cum fusese copilul David Copperfield, dar cu o conștiință mai complexă, bîntuită de obsesii ale unei realități percepute cu mai multă exactitate.

Lucrurile percepute în copilărie devin imaginile dominante din anii maturității. Scena mesei de Crăciun din casa Dedalus, cînd vorbele aspre înveninează atmosfera sărbătorească de îndată ce se face aluzie la Parnell, amintește de dialogul din *Ziua iederii* : fantoma eroului trădat domină multă vreme lumea în care se mișcă Joyce.

Amintirile copilăriei și adolescenței s-au păstrat atît de precis în conștiința lui Joyce încît ele au putut constitui materialul narativ al unei cărți de o mie de pagini — *Stephen-Eroul*, fără a li se fi adăugat fapte de invenție artistică : ele au fost doar integrate într-un ansamblu arhitectural al cărui principiu fundamental, așa cum o dovedește *Portretul*, e simetria. Cele trei momente, în jurul cărora se organizează cartea sînt cele trei crize spirituale și erotice ale lui Stephen. Primele două capitole încheie îndoielile religioase și tulburările sexuale ale băiețandrului de 16 ani cu săvîrșirea păcatului carnal. Elementul central al construcției narative — compus din următoarele două capitole — continuă ciclul păcatului și al căinței și îl închide în apocaliptica viziune care marchează, de fapt, începutul unei noi etape în existența spirituală a lui Stephen. Ultimul capitol, în care eroul lui Joyce scrutează, în lungi discuții peripatetice, teoriile și ideile ce urmau să-i fie statornic îndrumar în anii următori, îl poartă pînă în preajma plecării lui spre Europa. *Portretul* e, astfel, biografia irlandeză a lui Joyce și deschide perspectiva narativă și intelectuală spre *Ulise*.

Structura romanului e aceea a ciclurilor succesive reprezentate de fiecare capitol în parte. Dar, la rîndul lui, aranjamentul acestor cinci cicluri în planul general al narațiunii nu se mai închide : el lasă povestirea deschisă spre orizontul plecării, spre o continuare pe care inche-

ierea romanului nu-o sugerează. Fiecare eveniment al vieții lăuntrice a lui Stephen e urmat de un altul care îl desparte și mai mult de lumea exterioară : mișcarea narativă e aceea a unei spirale ce se înfășoară, apropiindu-se de un punct central — conștiința eroului. Epifaniile (trezirea patimii trupești, descoperirea vocației literare, despărțirea de Irlanda) se succed, lăsîndu-l pe Stephen din ce în ce mai însingurat, fără alt prieten decît el însuși ; dar memoria e tot mai plină de faptele și de senzațiile pe care le-a cunoscut el de-a lungul anilor.

Un episod din anii adolescenței, episod care ar fi putut să fie cu totul anodin, capătă o semnificație ce se va amplifica treptat în opera joyciană. La Colegiul Clongowes, Stephen nu-și poate scrie lecțiile, pentru că își spărsese ochelarii. Părintele Dolan, prefectul de studii, nu vrea să-i accepte explicațiile („Scornești blestemății, trîntor mic ce ești !“) și îl pedepsește, lovindu-l cu biciul ; Joyce va trăi amintirea banalului incident și după multă vreme părintele Dolan se va ivi în coșmarele sale (și, evident, ale lui Stephen), agitîndu-și biciușca. De atunci va păstra o aversiune aproape maladivă față de violență și de nedreptate, o aversiune paralizantă a persecuției. Întîmplarea nefericită de la Clongowes va avea consecințe neprevăzute, la fel de grave ca acelea pe care le are vizita domnului Swann la Combray pentru Marcel și pentru raporturile lui Proust cu lumea.

Procesele sufletești devin mai complicate, odată cu dezvoltarea acțiunii în capitolul al doilea. Stephen începe să prețuiască frumusețea, dar ca pe un lucru nepermis, misterios, la care ajunge pe alte căi decît acelea obișnuite. Literatura îi stimulează ideile și sensibilitatea : admirația entuziastă față de Byron („În tot cazul, Byron a fost un eretic și pe deasupra un imoral“ [20], îl va pune brutal la punct un coleg de clasă) provoacă o reacție violentă a celor de vîrsta lui. Compozițiile lui școlare sînt acuzate de erezie și el își găsește îndurerată consolare în imitarea versurilor byroniene. Nu e de acord că Tennyson e poet („Aș, nu-i decît un versificator“ [21]), dar consimte la afirmația cuiva că Newman scrie cea mai bună proză englezească. Însă o altă influență se deslușește în momentul culminant al capitolului al doilea : aceea a lui Pater. Momentul inițierii erotice a lui Stephen [22] e învă-

luit într-o frază amplă, ca un ritual estetic pentru care îl pregătiseră toate ereziile literare pe care le cunoscuse el pînă atunci. În cadenţa stilului, a cuvintelor nerostite, îngheţate de emoţie se recunosc deopotrivă lirismul *Muzicii de cameră* şi neliniştea copilului din primele povestiri ale *Oamenilor din Dublin.*

„Cu toate că scena se desfăşoară sub umbra unor miresme decadente, e limpede că Stephen e încă un copil şi că femeia joacă rolul unei mame“ [23]. Eroii lui Joyce sînt fii şi îndrăgostiţi, în acelaşi timp : eroinele sale au întotdeauna o comportare maternă. În conştiinţa lui Stephen se stabileşte o asociere simbolică între artă şi impuls erotic şi această revelaţie îl va conduce, mai tîrziu, la opoziţia pe care o va statua între artă şi religie.

Deocamdată, potrivit principiului succesiunii simetrice a elementelor opozabile, cel de-al treilea capitol e clădit în jurul imaginii căinţei care urmează păcatului. Structura centrală a capitolului e o lungă predică ascultată de Stephen şi de colegii lui în cursul unei „retrete“. Rectorul colegiului, orator de mare abilitate, îşi ia drept subiect păcatul lui Lucifer, păcat al orgoliului intelectual, şi prăbuşirea îngerului răzvrătit. Stephen trăieşte supliciul regretelor care-i aprind imaginaţia şi îi răscolesc conştiinţa. Elocinţa rectorului creează un adevărat centru al naraţiunii, la fel ca predica despre Iona a părintelui Mapple în *Moby Dick* sau legenda Marelui Inchizitor, povestită de Ivan, în *Fraţii Karamazov.* Cu toată fronda sa împotriva bisericii, Joyce a fost educat în colegii iezuite prea multă vreme ca să nu fi păstrat o credinţă naivă în iad (şi, aşa cum va demonstra Curtius, îşi va reclădi propriul *Infern* în *Ulise* [24]) ; el trăieşte — asemenea unui alt apostol, Marlowe — într-o lume în care există suferinţă şi nu se întrevede nici o perspectivă a salvării. Sau, ca Milton, aşa cum îl înţelegea un vizionar neliniştit al începutului de secol al XIX-lea, Blake, e un poet adevărat care stă de partea demonului.

Dar sînt momente în care Stephen se bucură de lucrurile simple ale vieţii obişnuite, de un prînz gustos, de plimbările cu prietenii pe sub cerul înfiorat de lumina primăverii. Alteori, chiar şcoala i se pare prietenoasă. Cînd, însă — în capitolul al patrulea —, simte pe neaşteptate chemarea artei, el i se dedică întru totul, cu un

fel de pioșenie monahală care refuză simțurile. Dar o plimbare banală pe plajă îi revelează adevărata-i vocație: priveliștea frumuseții profane a unei fete necunoscute, înțelesul numelui pe care îl purtase miticul constructor, care e și numele lui însuși, conștiința puterii conținute în cuvinte de a-și crea o ordine și o existență proprie. Răspunzînd chemării, „înainte și tot înainte, înainte și tot înainte mergea cu pași mari, departe peste nisipuri, avîntîndu-și către mare cîntecul pătimaș, chiuind să întîmpine solia de viață ce strigase spre dînsul“ [25].

Sufletul i se înalță într-un extaz al zborului, într-un elan al împlinirii, care înseamnă pentru el împlinire trupească și împlinire estetică a creației: „Să trăiești, să greșești, să cazi, să izbîndești, să creezi iar viață din viață“ [26].

Cel de-al cincilea capitol e povestea răzvrătirii lui Stephen. Și aici desfășurarea narațiunii urmează același curs ciclic care structurează întregul roman: dar, de data aceasta, cercul se lărgește treptat, cauza răscoalei sufletului său cuprinde semnificații din ce în ce mai ample. La început se opune colegilor lui, indignați împotriva piesei lui Yeats: împotrivirea lui nu e numai una de natură artistică, formulată în numele unei încrederi adînci în valoarea unei anume opere literare, ci înseamnă și dezacordul cu metodele extraartistice ale combaterii unei idei transfigurate în artă.

Urmează momentul luptei cu sine însuși, cu propria conștiință încărcată de prejudecăți: refuză, în pofida insistențelor mamei, să se împărtășească. Declanșarea crizei religioase conduce la întrebări dramatice privind adevărurile fundamentale ale existenței și, în ultimă instanță, raportul între adevăr și neadevăr. Stephen rezistă și cazuisticii subtile a prietenului său, Cranly, declarîndu-i că nu vrea, din respect pentru maică-sa pe care nu îndrăznește s-o tulbure, să se închine simbolurilor unei autorități în dreptatea căreia nu crede. „N-am să slujesc ceva în care nu mai cred — fie că se cheamă căminul meu, patria mea sau biserica mea — și-am să încerc să mă exprim în vreun mod de viață sau de artă pe cît de liber și de întreg voi putea, folosind întru apărarea mea singurele arme pe care îmi îngădui să le folosesc — tăcerea, exilul și viclenia“ [27].

Cercurile ce delimitează cauzele diverselor momente ale revoltei lui Stephen nu sînt concentrice : ele se ating în acest final al unei evoluţii spirituale în care teama, ruşinea, extazul, revelaţia, aspiraţia la adevăr s-au urmat una pe cealaltă. Gestul eroului lui Joyce cuprinde toate aceste semnificaţii laolaltă : e emanciparea simultană de familia lui mic-burgheză, de Irlanda care îşi prigonise eroul, pe Parnell, de catolicism. Stephen Dedalus e hotărît să pornească, solitar, pe drumul pe care îl vor purta aspiraţiile lui artistice. De fapt, fără să îşi dea seama, Joyce se îndrepta spre o soluţie, aceea a evadării în artă, care nu izbutise să-l salveze nici pe Wilde.

În anii de şcoală la Belvedere, „sufletul lui mai era încă tulburat şi abătut de întunecatul fenomen al Dublinului"[28]. Cercul senzaţiilor lui se lărgeşte, cuprinde o altă realitate fizică : norii ce plutesc deasupra mării, venind dinspre Europa, îi aduc zvonuri din ţări îndepărtate, unde se vorbesc limbi ciudate şi trăiesc popoare necunoscute de el : „Auzea înlăuntrul său o nelămurită muzică, de amintiri parcă şi de nume"[29].

Ceva mai tîrziu, atingerea textelor îngălbenite din Ovidiu şi Horaţiu îl va umple de o copleşitoare emoţie, ca şi cum ar simţi degetele celor care le-au răsfoit cu multă vreme în urmă ; dar „versurile pălite de timp" şi „înmiresmate de parcă ar fi dormit toţi aceşti ani în mirt şi levănţică şi floare de lămîiţă" îi transmit lui, „un latinist mediocru", încă o senzaţie, extrem de puternică : „îl rănea gîndul că el n-avea să fie niciodată mai mult decît un oaspe timid la ospăţul culturii universale şi că erudiţia monahală în termenii căreia se străduia să-şi făurească o filosofie estetică, nu se bucura în epoca în care trăia el de-o mai înaltă preţuire decît subtilele şi ciudatele jargoane ale heraldicei sau ale vînătorii cu şoimi"[30]. Să fie doar o coincidenţă că problema comunicării e pusă de Stephen în momentul în care a dobîndit întreaga-i conştiinţă de sine ?

Dealtfel, engleza îi sună la fel de straniu ca şi latina ; „Limba lui, atît de familiară şi atît de străină (Stephen se referă la decanul de studii, care era englez — n.n.), va fi întotdeauna pentru mine o limbă dobîndită. Nu eu i-am alcătuit cuvintele, nu eu le-am acceptat. Glasul meu le opune rezistenţă. Sufletul meu se frămîntă exasperat în umbra limbii sale"[31].

Ultimele pagini ale cărţii sînt fragmente ale jurnalului lui Stephen în care sînt înregistrate simplu discuţii cu prietenii şi cu profesorii, cu familia şi cu „ea". Primăvara îi întîlneşte cînd el vrea să strîngă în braţe „farmecul şi frumuseţea ce n-au venit încă pe lume"[32]. Sunetele oraşului stîrnesc ecouri ciudate care le vor răsuna întotdeauna în auz lui Stephen şi lui Joyce : „Stins, sub cerul greu, prin tăcerea oraşului întorcîndu-se din vise către somn fără vise ca un amant istovit pe care nu-l mişcă mîngîierile, sunet de potcoave pe drum"[33]. Despărţirea de Dublin, de lumea închisă pe care a semnificat-o oraşul acesta în existenţa lui Stephen, coincide cu întîlnirea cu viaţa : „Fii binevenită, o, viaţă ! Mă duc să întîmpin pentru a milioana oară realitatea experienţei şi să făuresc în forja sufletului conştiinţa nezămislită a neamului meu"[34]. Cercul s-a deschis, eliberîndu-l pe eroul lui Joyce. Care, însă, nu se desparte de realitatea irlandeză : el năzuieşte să făurească o conştiinţă care e aceea a *neamului său.*

Ultimele cuvinte ale *Portretului* sînt o invocaţie a miticului Dedal : „Bătrîne tată, bătrîne meşter, fii-mi prielnic acum şi pururea !"[35].

„Bătrînul meşter" mitic e nu numai constructorul labirintului, ci şi născocitorul celor dintîi aripi ale unui zbor al omului. Stephen îl strigă pe acela al cărui nume îl poartă — „tată !". În acest final al cărţii, el e mai curînd Icar decît Dedal. Legenda ovidiană din cartea a VIII-a a *Metamorfozelor* ni-l înfăţişează pe meşterul labirintului „ostenit de lungul surghiun, prins în mrejele pămîntului natal" : restul naraţiunii mitologice a poetului roman îl are drept erou pe fiul lui Dedal : tatăl îşi jeleşte fiul prăbuşit din necutezanţă. Joyce răstoarnă raporturile : în *Ulise*, Icar îşi plînge părintele. Plecînd în exil, Stephen Dedalus din *Portret* seamănă mai mult cu propriul fiu. Tatăl său, Simon Dedalus, a devenit un părinte adoptiv. „Părinţii iezuiţi care i-au supravegheat educaţia — observă Levin — nu-l mai numesc «fiu»"[36]. Aripile icariene se pregăteau să-l poarte departe de ţară : „labirintul duce spre un alt tată"[37].

Dintre simbolurile ce se ivesc pretutindeni în *Portretul artistului*, cel care li s-a părut unora dintre exegeţi a fi definitoriu e acela „al dezvoltării embrionului şi al dezvoltării spirituale, oglindindu-se una pe cealaltă"[38].

În episodul *Boii Soarelui* din *Ulise*, în care se rezumă istoria literaturii engleze, elementul de referință e tot dezvoltarea embrionului : în *Portret*, creșterea intrauterină a fătului simbolizează aventura spirituală a unui poet. Poate să fie adevărat că aici se deslușește viziunea fostului student medicinist, fascinat de embriologie [39]. Oricare ar fi, însă, explicația biografică, fapt e că universul închis al lui Stephen (care, în *Ulise*, se va înfățișa uneori ca o biologie a Infernului) e sugerat, în *Portret*, de imaginea pruncului ocrotit în pîntecele mamei.

Întregul roman stă sub semnul necurmatului efort al eroului de a se smulge din legăturile care îl țin prins de pămînt și de a se înălța în aer. Numele pe care i-l dăduse Joyce încă din prima variantă a cărții, Stephen Dedalus, nu avea, poate, numai semnificația acelei îmbinări a elementului creștin cu tradiția păgînă, a martirului ucis cu pietre și a meșterului care înalță, din piatră, construcția labirintului ; ci și a sfîntului de ziua căruia e sacrificat, în legenda celtică, „regele păsărilor“ [40].

Una din primele impresii ale copilăriei e produsă de versurile amenințătoare ale bătrînei Dante :

„Îți scoate ochii vulturul mare,
Cere repede iertare,
Cere repede iertare,
Îți scoate ochii vulturul mare“ [41] etc.

Biografii au fost tentați să citească aici un semn premonitoriu al orbirii. Dar primejdia ia, de multe ori, înfățișarea unei păsări : chiar și mingea cu care se joacă băieții și de izbitura căreia se teme Stephen e „o sferă de piele unsuroasă, zburînd asemenea unei păsări greoaie în lumina cenușie“.

Stephen e împresurat de peste tot de pămînt, un pămînt vrăjmaș, praf și gunoi, îmbibat de miasme ; în coșmarurile sale, pămîntul — colorat în verde și în cafeniu — îi apare ca o jivină răuvoitoare. Zilele lungi de școală i se par un tunel subteran pe care îl străbate cu pași obosiți, așteptînd să iasă cîndva la lumină. Apa e, de asemenea, un element neprietenos : marea e „rece și întunecată“ [42], un coleg îl îmbrîncește „în groapa cu lături“ („și ce rece și lipicioasă fusese apa ! Și-un băiat văzuse într-o zi un șobolan mare sărind pleosc drept în spuma lătu-

rilor") și, doborît de febră, „spumele reci din groapa cu lături îi învăluiră tot trupul"[43]. Aversiunea față de restricțiile vieții din internat se tălmăcesc în „zgomotul apei plescăind în lighene"[44], iar spaima de moarte e asociată cu „marea de valuri, lungi și întunecate valuri, suind și coborînd, întunecate sub noaptea fără lună"[45].

Aerul e, la acest purtător al numelui celui dintîi om care a zburat, semn al eliberării, al bucuriei : triumful lui asupra părintelui Dolan, cel care îl biciuise pe nedrept, e sărbătorit de băieți, colegii lui, și el simte cum „aerul era blînd și cenușiu și molcom"[46].

Dar, mai presus de orice, senzația atotcuprinzătoare a liniștii sufletești i-o dă prezența oamenilor : Stephen nu e un însingurat *din fire*, așa cum l-au socotit adesea comentatorii săi ; se teme de agresivitatea celorlalți copii, așa cum mai tîrziu, în *Ulise*, îi va ocoli pe cei de la care nu avea să aștepte nici un semn de prietenie. În capelă, la Clongowes, „mirosul țăranilor bătrîni" care veneau să se roage îl învăluie și îi amintește imaginea satului văzut cîndva de el : „acolo erau niște colibe mici și el văzuse o femeie stînd în deschizătura mică a ușii unei colibe, cu un copil în brațe, pe cînd treceau trăsurile venind de la Sallins. Ce minunat ar fi să dormi o noapte în coliba aceea, în fața focului de turbă fumegîndă, în întunericul luminat de foc, în întunericul cald, respirînd mirosul țăranilor, de aer și ploaie și catifea groasă dungată"[47].

Dar, în finalul primului capitol, iluzia posibilei evadări — al cărei semn era laitmotivul *aer* — se risipește și Stephen se întoarce captiv lîngă pămînt ; elementul ales să semnaleze eșecul e *apa* : „de colo și de colo prin aerul molcom auzea zgomotul bastoanelor de cricket : pic, pac, poc, pic : ca niște stropi de apă-ntr-o fîntînă, domol picînd în cupa plină ochi"[48]. E ceea ce crede Anthony Burgess că înseamnă „întoarcerea pruncului în lichidul amniotic"[49].

Prima imagine pe care și-o amintește Stephen e aceea a tatălui : „tata se uita la el printr-o bucată de sticlă"[50]. Dar întreaga dezvoltare ulterioară a acțiunii trece, cu un cuvînt al lui Geffrey H. Hartman, prin „matriarhat"[51] ; finalul cărții e, însă, întoarcerea spre tatăl pe care-l invocă (un alt tată decît Simon Dedalus, dar asta nu schimbă datele esențiale ale problemei).

Stephen caută tot timpul un sprijin : se simte neajutorat, fragil, are senzaţia că e persecutat. O carte care, chiar în cea de-a doua pagină, conţine amintirea unor versuri aparent bufe — dar care îl sperie pe eroul lui Joyce („Îţi scoate ochii vulturul cel mare...") — nu anunţă o copilărie veselă. Stephen *nu îşi va cere, evident, iertare :* ochii îi vor fi mereu ameninţaţi ; părintele Dolan îl pedepseşte deşi era nevinovat : nu *vedea*, nu-şi putea scrie lecţiile. Călăul îl vede *după ochi* că „le scorneşte". Revenind în *Ulise*, aluzia nu va putea fi înţeleasă decît de cei care îşi aduc aminte tristul episod din *Portret*. Stephen e un personaj apropiat mai mult de cele ale tragediei decît de invulnerabilii eroi ai eposului, a căror prăbuşire provine din pierderea acestei însuşiri supranaturale. Lipsa lui de putere, nevoia permanentă de ocrotire (pe care, aflăm de la biografi, o avea şi Joyce) sînt cele care îl umanizează.

Exagerările conţinute în multe interpretări ale simbolisticii romanului au determinat, nu o dată, stabilirea unor raporturi false între substanţa lui narativă şi eventualele influenţe. S-a insistat, la un moment dat, asupra unei posibile relaţii a semnificaţiilor viselor lui Stephen (care marchează, întotdeauna, un moment important al evoluţiei acţiunii) cu teoria lui Freud. Un comentator al prozei engleze din acest secol nota cu dreptate : „Faptul că analiza viselor a ajuns să-l intereseze pe Joyce şi că el a găsit, în ultimă instanţă, în noile psihologii ale nivelelor profunde ale conştiinţei material pe care l-a socotit util lui ca artist are o însemnătate relevantă. Şi putem să fim de acord că, înainte cu mult de a fi fost interesat de Freud şi de Jung, educaţia lui catolică îl familiarizase cu aspectele anagogice şi tipologice ale literaturii şi artei medievale. Aceasta ar putea să-l fi predispus, încă de la primele opere, să scrie într-o manieră asemănătoare. Dar că asemenea mecanisme sînt mai importante — sau chiar folosite în mod mai conştient — în *Portret* decît în *Cei din Dublin*, acesta e un lucru foarte îndoielnic"[52].

În urmă cu mai multe decenii, devenise curentă o interpretare potrivit căreia eroul lui Joyce era „mărginit şi pedant" ; mai de curînd, recunoscînd ironia joyciană ca pe un factor esenţial în desenarea portretului lui Ste-

phen, critica a ajuns în cealaltă extremă, considerînd că scriitorul își prezenta personajul ca pe un estet lipsit de simțul realului. Chiar și un exeget de valoarea lui Hugh Kenner credea că „în momentul în care a început să-și rescrie *Portretul*, Joyce a hotărît să facă din figura lui centrală un ușuratic *alter-ego* și nu un autoportret" și că „nici Stephen, nici vreo altă extrapolare a lui Stephen" nu ar fi putut să scrie *Ulise* [53].

Nu e nici o îndoială că evoluția lui Stephen e o transmutare a aceleia a lui Joyce : dar — așa cum observă un comentator relativ recent — „ar fi fost un exercițiu lipsit de adresă și de ridicul dacă o transformare a scriitorului ar fi condus la crearea unui personaj pur și simplu absurd și neputincios" [54]. Finalul cărții, paginile de jurnal în care Joyce trece de la persoana a treia a narațiunii la persoana întîi a unei confesiuni pline de elan sînt de un romantism care tălmăcește bucuria juvenilă a celui care a triumfat. Prea des se raportează finalul *Portretului* la condiția lui Stephen din *Ulise* și se constată că izbînda e contrazisă de noua lui condiție morală. E adevărat că era inevitabil ca încercarea de a se elibera de tot ceea ce îl înconjurase pînă atunci a însemnat la el tăierea tuturor legăturilor cu familia, cu prietenii, cu Irlanda și nu putea avea alt deznodămînt.

Dar în discuție nu intervine, cred, cu suficientă claritate constatarea că, în raport cu labirintul străbătut de eroul *Portretului*, finalul înseamnă o eliberare de spaime, de obsesii, de mizerie morală. Cînd era mic, Stephen bolborosea un cîntecel care, în interpretarea autorului versiunii românești, sună astfel : „O mățesu mică vede" [55], dar care, în original, păstrează nealterată sugestia cuvîntului *verde* din versurile rostite de tatăl lui. Mai tîrziu, la Clongowes, el ajunge la concluzia : „Dar un trandafir verde nu puteai găsi nicăieri. Dar poate că undeva în lume se găsea" [56]. „Perfecționarea operei săvîrșite de natură e evidenta lui ambiție" [57], comentează Hugh Kenner acest pasaj. Cînd anume s-a hotărît Stephen să „desăvîrșească natura" ? La nouă ani ? O interpretare de acest fel „spațializează" romanul și nu ține seama de desfășurarea lui în timp ; sensurile devin univoce și orientate exclusiv spre explicarea situațiilor ulterioare, ale episoadelor în care eroul e confruntat cu vocația lui poetică.

„Kenner citește visele cu ochii deschiși ca pe o parabolă despre artă și despre (himericul) artist“ [58].

Adevărul e că, plasat în planul temporal, revenirea la motivul „măceșului verde“ dezvăluie sensuri mai cuprinzătoare. Lanțul de asocieri se stabilește în mintea lui Stephen în momentul „întrecerii la aritmetică“ în care cele două echipe poartă numele de „Lancaster“ și „York“ [59], cele două partide dușmane din Anglia medievală, ale căror embleme erau — se știe — o „roză cenușie“ și o „roză albă“. Stephen era bolnav, febra (pe care o căpătase în ajun, cînd bătăușul clasei îl îmbrîncise în groapa de lături) urcase și el nu se simțea deloc îndemnat să ia parte la acest miniatural „Război al celor Două Roze“. Singurul lucru care îi place cu adevărat e să se gîndească la „culorile frumoase“ ale „cartoanelor de premiu pe locul întîi și pe locul al doilea și pe locul al treilea“ [60] : roz, gălbui, liliachiu. „Nu izbutea să rezolve problema, dar nu-i mai păsa. Trandafiri albi și trandafiri roșii : ce culori frumoase !“ [61]. După ceai, în sala de studiu, o poză din cartea de geografie îi pune sub ochi alte culori : „Fleming... colorase pămîntul cu verde și norii cu cafeniu“ [62]. Îi vine, astfel, în minte ziua în care Dante „tăiase cu foarfeca îmbrăcămintea de catifea verde de pe peria care era pentru Parnell și o aruncase“ [63] (cea în catifea cafeniu-roșcată era pentru Davitt, alt fruntaș al luptei pentru libertatea Irlandei). „Se întreba ce era bine, să fii de partea culorii verzi sau a culorii cafenii... Oare acasă tot se mai certau în privința asta ? Asta se cheamă politică. Erau două tabere care nu se înțelegeau“ [64]. Visîndu-și întoarcerea acasă, Stephen vede „lampioane luminoase și ghirlande de ramuri verzi, ramuri cu boabe roșii de ilice și vrejuri de iederă verzi, încununînd oglinda cea mare, ilice și iederă, verde și roșu, împletindu-se în jurul candelabrelor. Ilice roșii și iederă verde încadrau portretele vechi de pe pereți. Boabe roșii de ilice și frunze verzi de iederă pentru el și pentru sărbătoarea Crăciunului. Ce frumos !...“ [65]. Fără să însemne o trivială reducere la un „limbaj al culorilor“, această obsesie a culorilor dovedește că Stephen putea găsi un „trandafir verde“, semn al desăvîrșirii și al frumuseții, culoarea învelitorii pe care o azvîrlise Dante, tot acasă („ghirlande de ramuri verzi, ilice și iederă...“) ; dar într-o casă nedivizată de conflicte politice.

La acest nivel, semnificaţiile prozei joyciene nu sînt valabile dacă „simbolismul" nu e o proiecţie a conştiinţei lui Stephen ; dar dacă *roşul şi verdele* există ca modele *numai* în universul lui Joyce [66], unitatea lui Stephen ca erou dramatic e pusă în pericol şi procesul prin care sînt manipulate simbolurile nu poate fi interpretat ca mod de comunicare.

Aşa cum s-a spus cîndva, „a privi arta lui Joyce prin prisma teoriei din *Portret* ar însemna să ajungem la acel tip de analiză rigidă şi la escamotarea judecăţii pe care le întîlnim la atîţia comentatori" [67]. Ceea ce sugerează, în ultimă analiză, un conflict implicit între viziunea artistică a lui Stephen şi idealul său de viaţă, abia schiţat în naraţiune : „am să încerc să mă exprim în vreun mod de viaţă sau de artă pe cît de liber şi pe cît de întreg voi putea" [68]. În orice caz, concepţia artistică a lui Stephen, detaliată în discuţiile cu Lynch şi cu Cranly, e incomparabil mai clar definită decît aspiraţiile propriei existenţe.

Cel dintîi lucru pe care Joyce îl descoperă la eroul său e un model al dezvoltării morale şi al alienării sociale, model caracteristic pentru societatea europeană — cel puţin de la romantici încoace [69]. Conştiinţa individului se dezvoltă „într-o ambianţă socială specifică şi e în parte modelată de presiunile exercitate de societate ; dar, pe măsură ce individul se dezvoltă, descoperă societatea prea fragmentată, prea pragmatică, prea restrictivă pentru a-l putea susţine" [70]. Ea nu-i oferă nici suportul spiritual, nici formele culturale necesare, iar forţa cu care acţionează ea o face invulnerabilă în confruntarea cu individul izolat. Şi aici se produce paradoxul romantic, întru-totul valabil şi în cazul lui Stephen : din cauza marii lui sensibilităţi, individul e eliminat din societate ; din cauza înstrăinării sale, el ajunge să reprezinte condiţia generală a lumii sociale, în forma ei cea mai clară cu putinţă.

Aceasta e drama lui Stephen : conştiinţa lui e aceea a unui membru al societăţii, a unui martir, în ultimă instanţă a unui răzvrătit şi — aşa cum se autodefinea el în versiunea mai veche a autobiografiei sale — a unui mîntuitor în imaginaţia căruia „spiritul omului înfăptuieşte o continuă afirmare" [71]. Evadarea din finalul *Portretului* e plecarea spre descoperirea adevăratei lumi.

NOTE

1 David Daiches, *op. cit.*, p. 83.

2 *Idem*, p. 83—4.

3 James Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, p. 331.

4 *Idem*, p. 331—2.

5 Harry Levin, *James Joyce*, Londra, 1960, p. 49.

6 *Idem*, p. 50.

7 *Portret...*, p. 225.

8 *Idem*, p. 388.

9 Harry Levin, *op. cit.*, p. 52.

10 *Portret...*, p. 159.

11 *Idem*, pp. 237—8.

12 *Idem*, pp. 148—9.

13 *Idem*, pp. 159—60.

14 T. S. Eliot, *„Ulysses", Order and Myth*, în *James Joyce: Two Decades of Criticism* (edit. Seon Givens), New York, 1963, pp. 73—4.

15 Harry Levin, *op. cit.*, p. 53.

16 *Portret...*, p. 290.

17 *Idem*, p. 291.

18 *Idem*, p. 260.

19 *Idem*, pp. 370—1.

20 *Idem*, p. 135.

21 *Idem*, p. 134.

22 Vezi *idem*, pp. 161—4.

23 Harry Levin, *op. cit.*, p. 58.

24 Ernst Curtius, *James Joyce und Sein „Ulysses"*, Zürich, 1929, pp. 62 și urm.

25 *Portret...*, pp. 267—8.

26 *Idem*, p. 268.

27 *Idem*, p. 379.

28 *Idem*, p. 130.

29 *Idem*, p. 261.

30 *Idem*, p. 278.

31 *Idem*, p. 295.

32 *Idem*, p. 386.

33 *Ibid.*

34 *Idem*, p. 389.

35 *Ibid.*

36 *Op. cit.*, p. 62.

37 *Ibid.*

38 Anthony Burgess, *ReJoyce*, New York, 1968, p. 49

39 Vezi *ibid*.

40 Vezi Gregg K. O'Clea, *Elements of Celtic Mythology*, Londra, 1978, p. 308.

41 *Portret...*, p. 32.

42 *Idem*, p. 46.

43 *Idem*, p. 42.

44 *Idem*, p. 50.

45 *Idem*, p. 59.

46 *Idem*, p. 104.

47 *Idem*, pp. 46—7.

48 *Idem*, p. 104.

49 *Op. cit.*, p. 52.

50 *Portret...*, p. 31.

51 Geffrey H. Hartmann, *Beyond Formalism*, New Haven, 1970, p. 69.

52 J. I. M. Stewart, *Eight Modern Writers*, Oxford, 1963, p. 444.

53 Hugh Kenner, *Dublin's Joyce*, Londra, 1955, p. 117.

54 C. H. Peake, *James Joyce: The Citizen and the Artist*, Londra, 1977, p. 84.

55 *Portret...*, p. 31.

56 *Idem*, p. 39.

57 *Op. cit.*, p. 121.

58 Arnold Goldman, *The Joyce Paradox*, Londra, 1966, p. 36.

59 *Portret...*, p. 38.

60 *Idem*, p. 39.

61 *Ibid*.

62 *Idem*, p. 42.

63 *Idem*, p. 44.

64 *Idem*, pp. 44—5.

65 *Idem*, p. 50.

66 Robert S. Ryf, *A New Approach to Joyce: „The Portrait of the Artist" as a Guidebook*, Berkeley, 1962, pp. 33—5.

67 S. L. Goldberg, *The Classical Temper, A Study of James Joyce's „Ulysses"*, Londra, 1961, p. 46.

68 *Portret...*, p. 379.

69 Pentru problema raportului dintre artă și societate în *Portret...*, vezi James T. Farrell, *The League of Frightened Philistines*, Londra, 1948, pp. 35 și urm.; Jane H. Jack, *Art and The Portrait of the Artist*, în *Essays in Criticism*, V (1955), pp. 354

şi urm. ; Maurice Beebe, *Joyce and Stephen Dedalus*, în *A James Joyce Miscellany, Second Series* (editor Marvin Magalaner) Carbondale, 1959, pp. 67 şi urm.

70 S. L. Goldberg, *Joyce*, New York, 1972, p. 47.

71 *Stephen Hero*, p. 85.

După întoarcerea la Trieste, un episod pitoresc colorează viața, altminteri îndeajuns de searbădă, a familiei Joyce. Sosită de curînd din Irlanda, Eva, sora mai mică a lui James, o adolescentă de 18 ani, le-a vorbit cu entuziasm fraților ei despre miracolul care se cheamă „cinematograf“, necunoscut la Dublin. Lui James i-a venit pe dată ideea să contribuie la răspîndirea „miracolului“, de pe urma căruia ar fi putut obține și unele cîștiguri. Un prieten triestin (avocatul Nicoló Vidacovitch, împreună cu care tradusese în italiană *Călători pe mare* a lui Synge și *Contesa Cathleen* a lui Yeats) urma să se ocupe de aspectele juridice ale afacerii. Tot prin Vidacovitch a luat legătura cu un grup de mici capitaliști prosperi (un tapițer, un negustor de pielărie, un comerciant de postavuri și patronul unui magazin de biciclete) care erau proprietari ai unor cinematografe, „Edison“ și „Americano“ la Trieste și „Volta“ de la București. De partea tehnică a întreprinderii se va ocupa negustorul de biciclete.

Joyce i-a convins că la Dublin, oraș mai mare decît Triestul, un cinematograf va avea un mare profit financiar. Dacă acționau repede, puteau cuceri întreaga Irlandă ; s-a oferit ca, pentru un timp, să-și lase deoparte treburile de la Trieste și să plece la Dublin, în calitate de co-părtaș și de agent al noii întreprinderi. La Dublin succesul a fost surprinzător : cu toate tergiversările asociaților lui, la 20 decembrie 1909 a reușit să deschidă un cinematograf care a luat numele celui de la București, a cărui odraslă era : „Volta“. *The Evening Telegraph*, ziarul cel mai influent al orașului, a publicat un comentariu al evenimentului, care se încheia cu generoase cuvinte de apreciere la adresa celui căruia îi aparținea inițiativa : „Domnul Joyce, care e responsabilul manifestării,

a muncit, se pare, neobosit pentru această întreprindere și merită să fie felicitat pentru succesul demonstrației inaugurale“ [1]. Ironia face ca acestea să fie primele referiri laudative ale ziarului dublinez la numele lui Joyce.

La Belfast și la Cork, însă, întreprinderea a eșuat. Cît a stat în Irlanda, el a mai luat contact cu cîțiva exportatori de stofe, dar se pare că nu a perfectat nici o afacere cu ei. Era, însă, mîndru de gloria cîștigată în orașul pe care îl lăsase cîndva în urmă, plecînd umilit spre Europa. Martorii își amintesc că îi făcea multă plăcere să-și invite prietenii la cafenea și, la plată, cu un gest indiferent, să scoată un pumn de bancnote ; dar nu prea vorbea de afacerea „Volta“ : stăruia asupra proiectelor literare, sperînd „să scrie ceva la fel de important ca romanele lui D'Annunzio“ [2].

De la Trieste îi soseau vești despre evenimente cu care se obișnuise : stăruințele creditorilor, amenințările proprietarului care își pierdea răbdarea, tot așteptînd plata chiriei (se pare că s-au domolit cu toții, cînd Stanislaus — ascultînd sfatul lui James — le-a arătat afișele „Volta“). De îndată ce a primit o aprobare definitivă de funcționare a cinematografului — la aproape trei luni de la sosirea în Dublin — s-a întors la Trieste, însoțit de o altă soră, Eileen, spre disperarea lui Stanislaus, în sarcina căruia cădea, totuși, rezolvarea celor mai multe probleme financiare ale casei : lecțiile de engleză nu-i aduceau lui James decît un venit neînsemnat și, dacă nu ar fi fost marea lui abilitate diplomatică, ar fi fost de mult chemat în judecată de numeroșii creditori.

De data aceasta, știrile din Irlanda erau și mai proaste : „Volta“ nu izbutea să-i cîștige pe dublinezi (se pare, din cauza repertoriului, prea insistent orientat spre filmele italiene, nu prea apreciate aici) ; peste puțină vreme, cinematograful a fost vîndut — în pierdere.

Acasă, certurile dintre Stanislaus și James (de partea căruia trecuseră și cele două surori) deveniseră din ce în ce mai violente : fratele cel mic se simțea înșelat și nedreptățit, iar sfaturile lui, menite să restabilească echilibrul precar al cheltuielilor casei, erau nesocotite. Disputa cu editorul care întîrzia publicarea *Oamenilor din Dublin,* ezitînd din cauza unor aluzii lipsite de respect la adresa răposatului rege Edward al VII-lea și a mamei sale, regina Victoria [3], se adaugă pricinilor de nemulțu-

mire ale lui James. A încercat să grăbească decizia lui George Roberts, editorul irlandez, stăruind în încercarea de a-l convinge că opiniile personajului unei cărți nu sînt, în mod necesar, și cele ale autorului ei ; a intervenit pe lîngă asociații lui Roberts, a consultat avocați, s-a adresat și lui George al V-lea (fiul lui Edward), trimițîndu-i o corectură a pasajului incriminat și rugîndu-l să hotărască dacă socotește că memoria tatălui său ar fi jignită de replica personajului și dacă „aluziile aparținînd unei persoane dintr-o scriere, în limbajul propriei clase sociale“ sînt un motiv de respingere a cărții. Prin intermediul secretarului, regele i-a răspuns că „e neconform cu regulile ca maiestatea sa să-și exprime opinia în asemenea cazuri“ și, în general, „să intervină în rezolvarea unor probleme literare“ [4].

Joyce a trimis atunci o scrisoare ziarelor irlandeze, relatînd lunga poveste a cărții și făcîndu-și calculul că, dacă măcar un redactor va publica mult controversatul pasaj, se va dovedi că nu exista, în realitate, nici un pericol și că Roberts nu avea de ce să mai șovăie. Ziarul *The Northern Whig* din Belfast a publicat scrisoarea, eliminînd, însă, schimbul de replici care îl speriase pe editor ; peste o săptămînă *Sinn Fein* din Dublin reproducea textul integral al lui Joyce, dar asta nu a avut nici un efect asupra editorului cărții.

În vreme ce *Oamenii din Dublin* întîmpinau atîtea dificultăți și *Portretul* avansa lent, Joyce începuse să se gîndească la o nouă scriere, o dramă. Cele două călătorii din 1909 în Irlanda și întîmplările din casa de la Trieste îi furnizau un material pe care el și începuse să-l sorteze, să schițeze situații și dialoguri. În primăvara lui 1912 ținea două prelegeri la Universitatea Populară, al căror titlu comun era *Verism și idealism în literatura engleză* : cele două exemple erau Daniel Defoe și William Blake. Alăturare ciudată a unor scriitori care nu par să aibă nici o trăsătură comună. Richard Ellmann relevă, însă, existența unor afinități [5] pe care Joyce le va dezvolta cu claritate, sugerînd că Defoe și Blake au conceput figurile arhetipale ale Angliei. Crusoe reprezenta „spiritul bărbătesc de independență, cruzimea inconștientă, perseverența, inteligența lentă dar eficientă, apatia erotică, religiozitatea practică și cumpănită, tăcerea bine calculată“ [6]. Eroul lui Defoe, „naufragiat pe o insulă izolată,

cu un briceag şi o pipă în buzunar... devine arhitect, dulgher, ascuţitor de cuţite, brutar, astronom, constructor de nave, olar, fermier, şelar, croitor, fabricant de umbrele, preot" [7]. Simţul practic, disponibilitatea, lipsa de prejudecăţi cînd e vorba de alegerea unei îndeletniciri profitabile se combină ciudat cu atitudinea preconcepută faţă de toţi ceilalţi.

La Blake arhetipul e Albion, mult mai amplu, mai cuprinzător şi mai misterios decît Crusoe (corespondentul lui din opera joyciană e Humphrey Chimpden Earwicker, părintele întregii umanităţi din *Priveghiul lui Finnegan ;* Bloom se aşază la cealaltă extremă, în descendenţa eroului lui Defoe). Blake a ajuns la simbolul lui Albion prin intermediul misticii swedenborgiene. „Eternitatea, care îi apărea celui mai iubit dintre ucenici un oraş celest şi lui Alighieri o roză celestă, i se înfăţişează misticului suedez sub înfăţişarea unui om celest, însufleţit în toate mădularele sale de un fluid al vieţii angelice, mereu ieşind şi întorcîndu-se, sistolă şi diastolă a dragostei şi a înţelepciunii" [8].

În prelegerea de la Universitatea Populară, Joyce punea în lumină valoarea umană a scrierilor lui Blake, opunîndu-se astfel prejudecăţii potrivit căreia poetul fusese doar un spirit care plutise în sferele luminate pal de proiecţiile propriilor vedenii : „sînt multe episoadele care dovedesc bunătatea sinceră a inimii lui. Cu toate că îşi cîştiga existenţa cu preţul multor dificultăţi şi nu cheltuia decît o jumătate de liră pe săptămînă pentru nevoile căsuţei în care trăia, i-a dat patruzeci de lire unui prieten aflat la strîmtoare. Văzînd un student sărac, atins de ftizie, trecînd în fiecare dimineaţă cu o mapă sub braţ pe sub ferestrele sale, i s-a făcut milă de el, l-a chemat în casă şi a încercat să-i îmbărbăteze fiinţa tristă şi lipsită de vlagă" [9]. Încercările de a-l interpreta pe Blake ca pe o făptură care, trăind printre oameni, le împărtăşea suferinţa şi se comporta întru totul normal nu erau foarte frecvente în vremea în care Joyce îşi ţinea conferinţa în faţa publicului triestin.

La scurtă vreme după prelegerile despre Defoe şi Blake, Joyce a întregit triada marilor săi compatrioţi cu evocarea celui mai îndrăgit dintre ei : la 16 mai 1912 publica în *Piccolo della Sera* un articol intitulat *Umbra lui Parnell.* Era un omagiu închinat, de fapt, nu adevă-

ratului om politic, ci idealului însuşi al lui Joyce şi al contemporanilor săi [10]. Mai tîrziu, în anii '20, el îşi va revizui părerea şi va recunoaşte că „Parnell nu era un om adevărat, ci un schelet“ [11]. Articolul lui trebuie să se fi bucurat de atenţia concetăţenilor săi, de vreme ce Yeats — aşa cum semnalează Ellmann [12] — a preluat unele metafore din textul fostului său protejat.

Între timp, necazurile lui Joyce se ţineau lanţ. Cu toate că luase cu notări excelente examenul pentru obţinerea unui post de profesor în învăţămîntul de stat (examenele erau organizate la una dintre cele mai reputate instituţii universitare din Italia, Universitatea de la Padova), Ministerul italian al Educaţiei a refuzat să-i recunoască diploma de la Dublin ; toate stăruinţele lui şi ale prietenilor lui au fost zadarnice — birocraţia a rămas neclintită în decizia ei, evident nedreaptă. Încercarea de a obţine un post la Şcoala superioară de comerţ din Trieste a eşuat, de asemenea. Se adăuga şi tăcerea lui Roberts care încă nu se hotărîse să publice *Oamenii din Dublin*.

La mijlocul lui iulie, însoţit de Giorgio, a plecat spre Irlanda şi s-a oprit cîteva zile la Londra (Nora şi Lucia părăsiseră Triestul cu o săptămînă înainte, mergînd direct la Dublin). În afara unei întîlniri cu Yeats în cursul căreia poetul se arătase „surprinzător de politicos“ — după cum scria Joyce — nu a avut nici un motiv de optimism : reprezentanţii londonezi ai editurii care ar fi urmat să-i tipărească povestirile şi-au declinat orice responsabilitate şi i-au declarat că decizia îi aparţinea doar lui Roberts. Cînd, peste cîteva zile, Joyce l-a întîlnit la Dublin, acesta i-a pretins din nou să modifice textul, atenuînd asprimile aluziilor la familia regală (James a părut, la rîndu-i, mai dispus să cedeze decît fusese pînă atunci).

Împreună cu Nora a plecat („spre apus“, asemenea lui Gabriel din *Cei morţi)* la Galway, oraşul ei natal. La cimitirul din apropiere s-au dus amîndoi la mormîntul lui Michael Bodkin (Michael Furey din povestirea lui Joyce), iubitul de odinioară al Norei care murise, şi el, „din dragoste“ pentru ea. James va lega episodul de o replică din *Exilaţii,* piesa de teatru pe care o va scrie peste un an.

Întîlnirea cu peisajul vestului Irlandei i-a prilejuit scrierea a două eseuri care vor fi publicate în *Piccolo de la Sera* [13]. Deși aluziile livrești sînt mai numeroase și textul capătă uneori sunetul unui reportaj turistic, e limpede că multe se schimbaseră în atitudinea lui Joyce față de oamenii simpli, de țăranii irlandezi pe care, cu 9—10 ani în urmă, îi prezentase cu maliție în discuțiile lui cu lady Gregory și cu Yeats. De data aceasta, totul e afectuos, obiceiurile tradiționale sînt descrise cu exactitate, fără urmă de ironie. Întîmplări de demult — cum e aceea a bătrînului magistrat din secolul al XV-lea, James Lynch Fitzgerald care, în numele dreptății și-a osîndit fiul vinovat de omor și, cînd călăul a refuzat să-și facă datoria, l-a spînzurat el însuși pe ucigaș [14] — sînt povestite cu un sentiment adînc al sensurilor lor dramatice și aduc dinaintea cititorilor triestini pilde ale virtuților acestor oameni peste care s-a așternut pulberea luminoasă a tradiției.

O scrisoare trimisă din Trieste de Stanislaus îl informa că proprietarul îl evacua din nou pentru neplata chiriei. De la Dublin, Roberts îi scria că ajunsese la concluzia că volumul lui Joyce era „anti-irlandez" (mai tîrziu, asociatul lui Roberts va insinua că interveniseră membrii unui „Comitet de vigilență", printre ei — soția unuia dintre înalții demnitari englezi din Irlanda [15]). Întîlnirea cu editorul — a cărui faimă era departe de a-l recomanda ca pe un om cinstit — a fost violentă și nu a condus la nici o soluție. Prietenii săi de odinioară (de pildă, Kettle) au refuzat să-l sprijine, declarîndu-i că Roberts avea dreptate : multe povestiri erau imorale. Propriul său avocat împărtășea această părere. Editorul tergiversa încheierea tratativelor și accepta propunerile lui Joyce numai pentru ca, peste cîteva zile, sub cuvînt că acesta e sfatul primit de la avocații lui, să opună un nou argument, amînînd iarăși luarea unei decizii. Ca și cum toate acestea nu ar fi fost de-ajuns, a intervenit și John Falconer, proprietarul tipografiei care a declarat că refuză să scoată la lumină asemenea calomnii antipatriotice. Ca urmare, șpalturile au fost distruse (Joyce apucase să ia de la Roberts un rînd de foi tipărite fără de care *Oamenii din Dublin* s-ar fi pierdut).

Nu mai avea nici un motiv să rămînă în Irlanda. În seara zilei de 11 septembrie 1912, cînd Falconer și Ro-

berts i-au „nimicit orice speranță de a-și vedea tipărită cartea“, Joyce a plecat din nou, de această dată pentru totdeauna. La Londra a încercat — fără succes — să-și găsească un editor. Ajuns în Olanda, în timp ce își aștepta trenul în gară, a început să compună un poem satiric ; înainte de a fi ajuns la München, terminase această tardivă răfuială cu dușmanii lui din Dublin. Îl scrisese pe spatele contractului, acum inutil, încheiat pentru publicarea cărții [16]. La Trieste a tipărit poemul pe foi volante și l-a trimis de îndată fratelui său, Charles, să-l împartă concetățenilor săi. Charles ezita (mai ales pentru că, așa cum îi scria lui James, „tăticu' a făcut un scandal al dracului de mare“ și a spus despre fiul lui că „e un ticălos care n-are în el nici o fărîmă de gentleman“ [17]).

În 1904, înainte de a fi plecat din Irlanda, el mai compusese un pamflet în versuri cu titlu voit ambiguu — *Sfîntul Oficiu* [18]. Putea să însemne și „taina mărturisirii“, și acea instituție a bisericii catolice însărcinată cu exercitarea cenzurii. Atunci, atacul fusese îndreptat împotriva lui Yeats și a lui Russell. De data aceasta, *Fanfaronada unui arzător* (Joyce va susține tot timpul că șpalturile lui fuseseră arse, în vreme ce Hone și Roberts înșuși vor declara că ele fuseseră tăiate în fîșii și topite) era un monolog buf al unui ipocrit — îmbinare a editorului cu tipograful — și-i ataca nu numai pe cei doi dușmani, ci și pe toți cei care își publicaseră scrierile la editura lui Roberts : printre ei, Moore, lady Gregory, Synge [19].

Cele două pamflete, despărțite de un interval de opt ani, erau unite de același ton sarcastic, swiftian, de necruțătoare diatribă împotriva concetățenilor lui care „și-au trimis întotdeauna artiștii și scriitorii în surghiun“. Cel de-al doilea, însă, era semnul despărțirii definitive de Irlanda. În 1939 va adăuga o notă în corecturile biografiei scrise de Herbert Gorman : „A fost invitat în Irlanda de două ori de răposatul William Butler Yeats — în legătură cu Jocurile Tailteanne și, apoi, în legătură cu întemeierea Academiei Irlandeze de Litere [20]. Aceste invitații (cea dintîi era personală) au fost declinate. Nici măcar nu și-a căutat acolo refugiul în cursul acestor calamități prin care trece Europa. Ținînd bine minte incidentul de la Castlecomer, cînd o mulțime de irlandezi, animată de sentimente cavalerești, a aruncat cu var

nestins în ochii conducătorului ei muribund, Parnell, nu a vrut ca o asemenea nefericită întîmplare să intervină în compoziția cărții pe care voia să o scrie“ [21].

Se despărțea de țară cu sentimentul că el era cel care avea dreptate. „Ceea ce e sigur — îi va spune lui Schmitz — e că sînt mai moral decît toată gloata asta“ [22].

Această atitudine va fi tălmăcită într-o formă simbolică în drama pe care o va scrie în primăvara lui 1914, dar căpătase contur (și, precum se pare, unele scene fuseseră compuse în detaliu) încă din vremea călătoriei în Irlanda, a amarelor conflicte cu dușmanii și a dezamăgirilor provocate de foștii prieteni. Gorman o consideră ca pe „un adio adresat trecutului“ și ca pe o adeziune la o formă literară tradițională [23].

Comentatorii dramei joyciene vor insista asupra asemănărilor ei cu teatrul lui Ibsen [24]. Admirația lui față de dramaturgul norvegian se vădise prea limpede pentru a exclude posibilitatea influențelor. Dealtminteri, tema însăși a celor două piese — *Exilații* și *Cînd ne vom scula din morți* — revelează identitatea viziunilor morale și artistice ale autorilor lor. Pînă la un punct, însăși motivația dramatică, resorturile care le declanșează intriga sînt asemănătoare : în amîndouă, aspirațiile la puritate, la desăvîrșirea creației (eroul principal e, la Ibsen, ca și la Joyce, un artist care se despărțise de idealul din tinerețe) sînt trezite din nou la viață de întîlnirea neașteptată a eroului central cu o femeie iubită cîndva.

La Ibsen, cuplul format de mondena soție a sculptorului, Maja, și de Ulfheim, e contrabalansat de cealaltă pereche — Rubek și Irene, cei pe care-i leagă amintirea tristă a unei iubiri trădate. Și în *Exilații* contrastul se realizează între două cupluri : scriitorul Richard Rowan și soția lui, Bertha, pe de o parte, jurnalistul Robert Hand și Beatrice Justice, logodnica de odinioară a lui Robert. Motivațiile din piesa lui Joyce sînt, totuși, mai complexe și dezvoltarea intrigii mai puțin previzibilă. Problema nu e numai aceea a integrității artistice, ci și confruntarea cu cîteva dileme esențiale ale existenței : limitele libertății individului, exigențele dragostei, sentimentul posesiunii care apare, inerent, în căsătorie. „Pare — se observa într-un comentariu — aproape prea mult să ceri unei intrigi să poarte o asemenea povară, mai

ales cînd situaţia dramatică e atît de banală cum e aceea a încercării fidelităţii soţiei“ [25].

Dincolo de paralelismele cu drama ibseniană (dar şi cu *Candida* a lui Shaw, a cărei „morbidă variantă“ a fost numită piesa lui Joyce [26]), nu se pot ignora corespondenţele cu însăşi proza joyciană : Richard e, neîndoielnic, o ipostază a lui Stephen, tot aşa cum soţia lui morganatică, Bertha, o prefigurează pe Molly Bloom din *Ulise*.

Întors din exil, unde a obţinut un oarecare succes cu operele lui literare, Richard Rowan o întîlneşte pe Beatrice care îi mărturiseşte că, fascinată de forţa lui intelectuală, a rupt logodna cu superficialul jurnalist. La rîndul lui, Robert e atras de simplitatea sufletească a Berthei : rămaşi singuri, ei se sărută şi Robert obţine promisiunea ei ezitantă că va veni noaptea în camera lui. Întîlnirea dintre cei doi prieteni pare să scoată în evidenţă ipocrizia lui Robert : el declară că prietenia faţă de Richard a rămas sentimentul cel mai statornic al vieţii lui şi, arătîndu-se preocupat de viitorul amicului său, îl sfătuieşte să accepte postul de profesor care i se oferise de curînd. După plecarea lui Robert, Richard o supune pe Bertha unui adevărat interogatoriu, cerîndu-i amănunte despre propunerile pe care i le făcuse jurnalistul. Cu o francheţe care poate fi luată drept cinism, ea îi povesteşte totul despre relaţiile ei cu Robert. Richard neagă că ar fi gelos şi, cu toate că Bertha îl imploră s-o oprească, să nu-i mai dea voie să se întîlnească cu celălalt, el refuză să-şi încalce propriile principii, între care acela al libertăţii absolute a individului, al dreptului său de a hotărî singur e cel mai important.

Actul al II-lea. Noaptea, Richard îl vizitează pe Robert şi-i spune că a aflat despre relaţiile dintre el şi Bertha, dar că nu va interveni. „Dacă o voi face — spune el — voi comite păcatul de a fi acaparat pentru mine totul, pentru că nu aş fi putut îndura să ştiu că ea a dat altuia ceea ce era dreptul ei să dea, şi nu al meu, pentru că i-am acceptat lealitatea şi am făcut ca viaţa ei să fie mai săracă în dragoste“. Mărturisirile lui devin din ce în ce mai patetice : „În adîncul inimii mele nemernice, mi-am dorit să fiu trădat de voi — de tine şi de ea. Mi-am dorit asta cu pasiune şi cu josnicie, am vrut ca dragostea şi patimile mele să fie dezonorate

pentru totdeauna". Robert îl provoacă la duel, dar Richard respinge o asemenea „copilărie romantică". Bertha intră și își pierde cumpătul întîlnindu-și soțul în camera celui care o chemase la el în noaptea aceea. „Dumnezeule! Dick, — izbucnește ea — spune-mi: ce vrei să fac?". Richard nu vrea să-i răspundă, îi lasă întreaga libertate să hotărască. Robert îi cere Berthei să-l elibereze pe Richard „din supliciile vinovăției și ale rușinii", așa cum dorește el însuși: „A rupt toate verigile lanțului, cu excepția uneia singure și acum noi doi vom rupe și veriga asta".

Actul al III-lea începe în dimineața următoare acestor întîmplări. Nu e prea limpede ce s-a întîmplat cu adevărat peste noapte. Bertha e convinsă de nevinovăția Beatricei și îi vorbește, cu obișnuita-i sinceritate abruptă, despre propria nefericire. Nu înțelege nimic din scrierile lui Richard — „nimeni nu înțelege nici măcar jumătate din tot ce-mi spune". Și, apoi, cu o mare tristețe în glas: „Sînt doar un obiect de care s-a împiedicat în drum". Cînd Richard se întoarce dintr-o plimbare solitară, Bertha îi jură că el e singurul bărbat pe care-l iubește și că între ea și Robert nu s-a întîmplat nimic. Richard îi răspunde că nu va cunoaște niciodată adevărul adevărat. Ea izbucnește: o face să fie nefericită, așa cum a făcut-o odinioară și pe Beatrice „și așa cum ai făcut-o nefericită și pe maică-ta și ai ucis-o. Ucigaș de femei!". El o învinuiește că nu vrea libertatea decît ca să se poată întîlni în voie cu iubitul ei. Și cînd ea îi dă, mînioasă, dreptate, el o anunță din nou că e liberă să facă tot ce va voi. Mai tîrziu, după ce Robert îl asigură iarăși de credința Berthei, el îi spune: „Mi-ai fost mireasă în exil, dar mi-am rănit sufletul pentru tine, o rană adîncă a îndoielii, care nu va putea fi tămăduită niciodată". Sleit de rana aceasta, el cade și Bertha îl ține de mînă; cuvintele ei sînt pline de patimă și de gingășie: „Să-l întîlnesc, să merg la el, să mă dăruiesc lui. Ție, Dick! O, straniul, sălbaticul meu iubit, întoarce-te la mine!".

Elementele autobiografice sînt puține; dar, așa cum mi se par, au o valoare crucială în construcția dramei: exilul în Italia, legătura cu o femeie de o condiție intelectuală inferioară lui, dorința de a se întoarce la Dublin. Richard preia de la Stephen suspiciunea maladivă, aspi-

rația de a-și găsi un model eroic (aici — o bizară sinteză între Swift și Isus), dezgustul față de viața erotică, o urmă palidă — aproape invizibilă — a conștiinței că existența lui are un sens social, încăpățînarea de a nu asculta vocile celorlalți (și, mai ales, aceea care-i sfredelește mereu amintirea — a mamei sale moarte).

Fără o înțelegere exactă a acestor raporturi cu Dedalus, drama a putut să le pară multora „o discuție abstractă“, „o dezbatere neizbutită asupra unor principii îndeajuns de neclare“ ; scrupulele lui Richard i-au iritat pe critici la fel de mult cum, în piesă, îi iritau pe Robert, pe Beatrice și pe Bertha, iar aluziile lui la „virginitatea sufletului“ au fost neînțelese (e drept, ele sînt obscure și la lectură : cu atît mai mult într-un spectacol în care schimbul de replici nu îngăduie o reflecție mai îndelungată). Aflăm că un critic în general receptiv la înnoirile formei dramatice, George Jean Nathan, într-o cronică la un spectacol din 1925 cu *Exilații* l-a prezentat ca pe „o discuție de trei ore într-o singură gamă monotonă“ : cuvintele nu sînt vii și dramatice, ci „lipsite de vlagă, somnoroase“ și întreaga piesă i s-a părut că are „spiritul și ritmul unei înmormîntări nemțești“ [27].

Harry Levin nota relația între eroul din *Cei morți* și cel din *Exilații* [28] ; dar, spre deosebire de Gabriel Conroy, Richard Rowan a izbutit să evadeze din Irlanda și să devină un scriitor celebru. Ca și în povestirea care încheia ciclul *Oamenilor din Dublin*, acțiunea din *Exilații* e centrată în jurul unui mormînt : aici — cel al mamei. Și, amintind de opoziția dintre personajele din *Cei morți*, între Richard și Bertha se declanșează un conflict al cărui rezultat e obsedanta îndoială, „rana“ care îl doboară pe eroul piesei. Dar Gretta din narațiunea lui Joyce e învăluită într-o ceață a incertitudinilor psihologice, pe cînd Bertha trebuie să se înfățișeze publicului în lumina neiertătoare a reflectoarelor. Portretele desenate de Joyce sînt prea subiective pentru a putea deveni dramatice : identificîndu-se cu Richard, el se izolează de celelalte personaje ; recunoaște eșecul încercării sale de a înțelege existențele celorlalți, dar se simte nedreptățit cînd își dă seama că toți ceilalți nu izbutesc să-l înțeleagă. Pune la îndoială însăși rațiunea comunicării între oameni, dar efortul lui constant e acela de *a comunica*. Simpla încercare de a compune o dramă pe o asemenea temă

proustiană e contradictorie în ea însăşi. „Nici un dramaturg nu îşi poate îngădui să fie un solipsist“ [29].

Locul acţiunii e Dublinul, timpul — „vara anului 1912“, adică momentul ultimei călătorii a lui Joyce în Irlanda. „Dacă Irlanda trebuie să devină o nouă Irlandă, ea va trebui să devină mai întîi europeană“, spune Robert, spre marea exasperare a prietenului său. Întoarcerea acasă a lui Richard Rowan nu are nimic comun cu destinul creatorului său : Joyce credea în necesitatea „europenizării“, încă din vremea cînd exalta dramaturgia lui Ibsen şi ironiza repertoriul teatrului lui Yeats.

„Eşecul comunicării“ despre care vorbeşte Levin e un punct asupra căruia revin mulţi comentatori. Vivienne Koch Macleod consideră, de pildă, că „implicaţiile sînt îngustate de faptul că ele provin dintr-o problemă aproape neglijabilă — aceea a seducerii unei femei“ [30]. Pentru Farrell [31], problemele nu decurg din structura personajelor, ci sînt proiectate asupra lor de Richard“ ; lipsa de hotărîre în construcţia însăşi a piesei face din ea „o dramă de probleme cu un final de dramă a sentimentelor“. Una dintre puţinele aprecieri favorabile e aceea a lui Francis Fergusson [32] care priveşte piesa lui Joyce ca pe o evocare de o stranie frumuseţe a detaliilor unei autobiografii dramatice prin ea însăşi.

Care e, totuşi, tema fundamentală a *Exilaţilor* ? Complexitatea universului joycian a permis formularea unor răspunsuri diverse. Deşi o sistematizare a părerilor critice e dificilă, cred că se pot desluşi două categorii principale : una a analizelor care insistă asupra psihologiei personajelor, cealaltă centrată în jurul contradicţiilor existenţei ; amîndouă, însă, acordînd o mare însemnătate dilemelor ce îl confruntă pe individ cu grupul social căruia îi aparţine.

Un exemplu timpuriu al coexistenţei celor două tipuri de interpretare e simpozionul organizat în 1919 de *The Little Review* ; deopotrivă în sensul revelării complexităţii psihologice (intervenţiile lui John Rodker, Israel Solon, Samuel Tannenbaum) şi al simbolisticii pe care o întrupează personajele (Alfred Barnes, Jane Heap) [33]. Pentru Rodker, înţelesul piesei stă în conflictul dintre voinţă şi instinct, în vreme ce Solon şi Tannenbaum îl caută în inversiunea sexuală a personajului central (care, însă, nu justifică, aşa cum dovedeşte orice

lectură atentă, o asemenea interpretare). Barnes insinuează o altă deformare a caracterului lui Richard, reflectată de dorința lui, aproape patologică de „a fi trădat pentru a se salva de păcatul comis de propria-i infidelitate“. La care Jane Heap replică, interpretîndu-l pe erou ca pe un ins „care nu e iubit și nu iubește“, ci e „o întrupare a dragostei“. Efectul produs de el asupra celorlalți e tulburarea liniștii lor sufletești : „Celorlalți, el le strecoară o aspirație înrudită cu aspirația la nemurire. Ei nu-l iubesc : devin *el*“. E ostenit de stigmatele pe care le poartă ; e erou al unei „tragedii de tip Midas“ — tot ceea ce atinge el se preface în dragoste, dar descoperă că „dragostea dă o replică necruțătoare, lovindu-l din toate ungherele în care se ascunde“. Atracția sexuală nu e cîtuși de puțin scopul suprem al existenței lui Richard : o definește ca pe „o lege a naturii pentru care el nu va vota niciodată“. Un individ superior care suferă dîndu-și seama că nimeni dintre cei din preajmă nu poate să atingă planul cugetării sale și, ca atare, „el nu poate revărsa asupra lor lumina înțelesurilor vieții și dragostei“.

Surprinzător e tonul laudativ al celor dintîi comentatori — îndeosebi al lui Ezra Pound [34], Francis Hackett [35], Padraic Colum [36]. Drama lui Joyce devenea pentru Pound un argument demonstrînd virtuțile teatrului de factură clasică în opoziție cu inovațiile care au făcut ca scena să se prăbușească sub „contribuțiile proiectanților de decorații interioare“, necutezînd să abordeze adevăratele probleme ale existenței. Lui Hackett i se părea că „piesa e atît de bună, încît cusururile ei par să fie o iluzie : Joyce e „intuitiv și ocult“, cu toate că acțiunile și cuvintele lui par a fi lipsite de simțul realului. Iar Colum relevă însușirile portretului Berthei — „plin de autenticitate, seducător, neconvențional“ — cel dintîi personaj feminin care poate fi reținut din opera lui Joyce.

Merită menționate și părerile unuia dintre cei mai de seamă comentatori americani ai teatrului modern, Joseph Wood Krutch : în centrul dramei e plasată „o dilemă psihologică irezolvabilă“, Richard „se supune legilor unei noi morale“, dar „încă nu știe încotro îl vor duce aceste legi“. Rezultatul e că judecata lui morală „apare nefiresc de capricioasă“. „Ne rezolvăm problemele cum putem mai bine, dar nici măcar în piese nu încercăm cu

atîta disperare să ni le creăm". În locul unei adaptări la viață, ca în piesele lui Ibsen, „noua morală joyciană pare a fi doar o nouă tortură a propriei ființe"[37]. Comparațiile cu Ibsen revin adesea mai ales în primele articole de critică. Uneori, ele se referă la structura personajelor : eroii ibsenieni sînt prometeici, năzuind la dobîndirea unei puteri care să le poată aduce oamenilor fericirea, dar cel al lui Joyce e un Dedal, zburînd singuratic, căutîndu-și doar propria salvare din labirint. Fergusson descoperă, însă, în scena finală dintre Richard și Bertha, „în calmul și tandrul refuz al unei pasiuni care e prezentă tot timpul", o frumusețe comparabilă cu aceea „a despărțirii solemne dintre monarhii lui Racine". Fiecare personaj își exprimă „propria existență estetică, intangibilă care se circumscrie ei însăși și nu devine nimic altceva decît e : o existență estetică". Eroii dramei apar „asemenea imaginilor din *Infernul* lui Dante : definitive, neschimbătoare, pline de strălucire, proiectate pe întunericul care le înconjoară". Richard nu e doar un individ, doar o întrupare a unui ideal artistic : teoria lui Joyce că mila și groază sînt cele care îl atrag pe spectator prin tot ceea ce e „grav și constant în suferința umană" îl apropie de înțelepții din Limbul lui Dante[38].

Alți exegeți ai piesei (în primul rînd Hugh Kenner) consideră că Joyce se opune concluziilor lui Ibsen, că răzvrătirea lui Richard îi parodiază deopotrivă pe rebelii lui Ibsen și pe cei ai lui Joyce : libertatea pe care o caută Richard e lipsită de sens. El îi obligă pe ceilalți să-și recunoască însingurarea, iar pretențiile pe care le are față de Bertha și de sine însuși nu pot fi îndeplinite ; respingînd societatea și nevoile firești ale omului, Richard îi obligă pe toți ceilalți „să trăiască într-un limb lipsit de bucurii, trivial ca un cartier suburban al unui mare oraș". Pura libertate morală și onestitatea totală nu aparțin firii umane : „Hotărîrea de a se compara în acest chip angelic îl face pe omul căzut să se comporte ca un înger căzut : cel mai vechi dintre toate locurile comune ale teologiei"[39].

Nu se poate trece, totuși, cu vederea împrejurarea că majoritatea acestor exegeze sînt anterioare descoperirii notelor care pregăteau scrierea versiunii definitive a piesei[40]. Se deslușesc aici cîteva dintre preocupările lui

Joyce care vor căpăta un contur mai clar în replicile piesei. Aversiunea față de convențiile sociale, aspirația la spiritualitate pură se reflectă în refuzul lui Richard de a o apăra pe Bertha de avansurile lui Robert: „El îi apără sufletul și trupul ca o sabie invizibilă și imponderabilă“[41], nota Joyce în 1913. Cuprins de pasiunea lui romantică, Robert nu e conștient de aceste valori spirituale; dar, în cele din urmă, „el va fi convins de existența reală a forței spirituale pe care Richard i-o opune în apărarea soției sale. Dacă această forță e o realitate, cum ar putea să fie nereale faptele pe care se bazează ea?“.

O asemenea libertate ideală e, însă, imposibilă în planul existenței fizice. „Tendința necesară a dragostei — notează Joyce — e o uniune care se produce în regiunea dificilului, a inutilului și a imposibilului“. În cazul Beatricei (al cărei nume semnifică respingerea explicită a viziunii lui Dante), dragostea platonică conduce la sterilitate; conștiința ei, comentează Joyce, „e un templu rece, părăsit, al protestantismului“. Bertha înțelege dragostea ca „dorință și ca prietenie nedespărțită“; dar ea nu își atinge înaltul ei țel, pentru că dovedește „lipsă de energie spirituală“ și „paralizie mentală“.

Totuși, insistă Joyce, *Exilații* nu trebuie înțeleasă ca o „piesă de probleme“: „Richard nu trebuia să apară ca un apărător al drepturilor femeii“. Lumea ideilor nu trebuie să fie umbrită de impulsuri ale emoției; Richard „nu folosește limbajul adorației și caracterul lui trebuie văzut ca fiind, într-o măsură, refractar dragostei“. Concluzia în această privință, a dramaturgului, e netă: „Cel mai mare pericol care pîndește scrisul e prea marea delicatețe a limbajului sau a stării de spirit“. Nici tema unei piese nu poate fi considerată ca un studiu al senzualității sau al adulterului. „Din punctul de vedere al contribuției la studiul geloziei, *Othello* al lui Shakespeare e incomplet. Și drama shakespeariană și analiza lui Spinoza dezvăluie un punct de vedere senzualist“.

Dramaturgului nu-i rămîne altă soluție decît echilibrul static al dramei neoclasice. Toate personajele, precizează Joyce, „sînt torturate de-a lungul acțiunii“. Sau, într-o formulare mai plastică, „piesa e povestea a trei pisici și a unui șoarece“. Starea de spirit e aceea a unei „povești lungi, ezitante, dureroase“, asemănătoare modi-

ficării perspectivei literare de la Rabelais şi Molière la Paul de Kock — un semnificativ exemplu al încercărilor lui Joyce de a-şi găsi înaintaşi.

Richard e cel care se apropie cel mai mult de ideal. el aspiră la „jertfirea plăcerii şi la construcţia unui altar al dragostei". Şi, cu toate că şi el eşuează în încercările sale, evoluţia lui reprezintă un progres incontestabil în planul psihologic. Cel care, opunîndu-i-se, pregăteşte acest progres e Robert, tot aşa cum Wotan a pregătit drumul spre desăvîrşire al lui Siegfried : „fiecare pas pe care omenirea îl face înainte prin Richard, e un pas înapoi al tipului reprezentat de Robert".

Ca reprezentant — totuşi imperfect — al ordinii superioare a existenţei umane, Richard „e indignat cînd descoperă josnicia oamenilor", idee pusă în valoare de piesă într-o replică a lui Robert : „E aceeaşi indignare care a sfîşiat şi inima lui Swift. Te-ai prăbuşit dintr-o lume superioară, Richard, şi trăieşti o indignare feroce cînd îţi dai seama că viaţa adevărată e plină de laşitate şi de josnicie".

Motivaţia lui Richard e, totuşi, departe de a fi pură ; conştiinţa acestui fapt — observă Magalaner şi Kain — „îl aruncă într-o deznădejde existenţialistă care îi emoţionează pe cititorii romantici"[42]. Prima însemnare din notele lui Joyce — „Richard, un automistic" — sugerează o ironie similară aceleia adoptate, în *Portret*, faţă de Dedalus. „Lascivitatea lui contrariată — notează în continuare Joyce — se transformă în stimul erotic" ; şi, mai departe, „el îşi vrea şi îşi cunoaşte propria dezonorare". E un autoflagelator. În piesă, Richard se prezintă astfel : „În adîncul inimii mele josnice, am tînjit să fiu trădat de tine şi de ea... Am tînjit cu patimă şi cu josnicie să fiu dezonorat pentru totdeauna în dragoste şi în pasiune, să fiu pentru totdeauna o creatură odioasă şi să-mi reclădesc sufletul pe ruinele acestei ruşini".

Confruntat de dilema idealului său de puritate inaccesibilă, el se teme că Bertha şi-ar putea pierde inocenţa în momentul în care ar încerca să înţeleagă sensurile acestei dileme. Richard păcătuieşte prin lipsa de încredere în puterea celorlalţi de a se împotrivi păcatului.

O altă temă sugerată în notele lui Joyce e posibila uniune spirituală a doi indivizi profund diferiţi între ei, aşa cum sînt idealistul Richard şi hedonistul Robert, uni-

une împlinită prin dragostea lor pentru Bertha (asemănarea cu întîlnirea finală dintre Stephen și Bloom, în *Ulise*, e frapantă). Bertha dorește să-i aducă „mai aproape pe cei doi“, dar e îndoielnic că ei vor izbuti s-o facă. Cel puțin, însă, „dintre toți prietenii lui Richard, Robert e singurul care pătrunde în conștiința lui pe poarta afecțiunii pe care o are Bertha față de el“.

În notele lui Joyce se regăsesc și aluziile la suspiciunile care formează elementul central al tensiunii dramatice a piesei. Robert îl bănuiește pe Richard că o folosește pe Bertha ca să-i pună prietenia la încercare. La rîndul său, îi suspectează de nesinceritate prietenia, iar Richard se teme că Robert e fals sau că nu e în stare să înțeleagă adevăratul sens atribuit de el ideii de libertate și, deci, atitudinea lui față de Bertha. În privința Berthei, Joyce atrage atenția asupra stării ei de spirit din scena în care ea și Richard rămîn singuri în odaia lui Robert : „sentimentele Berthei, abandonată spiritual de Richard, trebuie exprimate de actriță prin sugestia unei hipnoze. Ele sînt cele ale lui Isus pe Muntele Măslinilor. Doar sufletul femeii, deprimat și însingurat, e cel care poate ajunge la înțelegerea propriei sale naturi“.

Comparația textului dramei cu însemnările lui Joyce demonstrează că piesa nu a pus în valoare un proiect schițat îndeajuns de clar în 1913. Bertha urma să evolueze spre o „trezire spirituală“, care ar fi echilibrat îndoiala irevocabilă din final a lui Richard : „...firea ei renăscută e inundată de miracolul trăit de sufletul ei în contemplarea propriei lui însingurări și a frumuseții ei, miracol ce se ivește și se dizolvă etern în mijlocul norilor ce învăluie făptura muritoare“. E descoperirea pe care o va face și Bloom cînd va medita la mișcarea stelelor și la infinitele perspective ale timpului.

Contrastul Richard/Robert anticipează, și el, desenul simbolic din *Ulise* : unul se torturează pe sine, celălalt îi chinuie pe cei din jur, comportări explicate de Joyce cu argumente preluate din psihologia stărilor morbide care îl va interesa într-o asemenea măsură în analiza personajelor din romanul de mai tîrziu. Senzualitatea Berthei, semnalată de simptome vizuale, olfactive, tactile, anticipează complicatele sinestezii din *Ulise*.

Avea dreptate să observe William York Tindall : „Aparent simplă la suprafață, *Exilații* e una dintre cele

mai dificile opere ale lui Joyce“ [43]. Multă vreme, criticii și directorii de teatru au considerat-o ca pe o scriere fără valoare (a fost nevoie de memorabila punere în scenă a lui Harold Pinter, în stagiunea 1970/71, pentru ca drama să fie adusă din nou în actualitate). Relațiile tematice — și cele care țin de psihologia personajelor — cu *Portretul* și cu *Ulise* sînt, cum o dovedește cercetarea recent descoperitelor note de la Universitatea din Buffalo, mai strînse decît s-a crezut cîndva. Așa încît dorința lui Joyce de a-și vedea publicată piesa *între cele două romane* e întru totul legitimă. „Conflictul orgoliului și al dragostei“ (cum sugera Hugh Kenner că s-ar putea subintitula *Exilații* [44]) e, ca și ciocnirea dintre uman și inuman, una dintre temele *Portretului* și ale lui *Ulise*. Și, ca și în *Portret*, cele care supraviețuiesc sînt orgoliul și inumanul. Dar Richard Rowan nu e înrudit numai cu tînărul Stephen, ci și cu James Duffy din *Un caz penibil* și cu Gabriel din *Cei morți ;* dar cu un Gabriel căruia îi lipsește revelația din final și, astfel, nu are putința să renască, așa cum se va întîmpla cu Stephen în *Ulise*. Aici, ca și în *Portret*, făptura orgolioasă, inumană, rămîne un sărman individ naufragiat. Robert nu are forța lui Bloom care îl aducea din nou la viață pe Stephen, astfel încît Richard e singur, pierzîndu-și certitudinea dragostei Berthei.

Poate că Richard nu e Joyce, dar — în orice caz — e mai aproape de el decît a fost vreodată Stephen (chiar și decît personajul central din *Stephen-Eroul*). Joyce și Richard sînt separați de o distanță foarte mică. Asemenea lui Stephen, Richard e un răzvrătit singuratic. Uniunea finală dintre el și Robert, jurnalistul înzestrat cu un puternic simț al realității, proiectată în notele de la Buffalo, e parte a unei structuri generale a operei joyciene : termenii opoziției sînt, la Joyce, de valoare egală. Uniți în concluzia *Priveghiului lui Finnegan*, Shem și Shaun vor împlini ființa omului complet. Dar uniunea nu se realizează în *Exilații*. Construită dintr-un material dramatic dens, piesa nu îl folosește pînă la sfîrșit în măsura în care i-ar fi îngăduit să creeze un erou întru totul comparabil cu Stephen Dedalus sau cu Gabriel Conroy. Poate pentru că lui Joyce i-a lipsit aici acea divină imparțialitate flaubertiană din *Cei morți*, din *Portret* și din *Ulise :* Richard e un protejat al dramaturgului.

NOTE

1 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 313.

2 Vezi *idem*, p. 314.

3 Vezi *Oameni din Dublin*, p. 200.

4 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 325.

5 Vezi *idem*, pp. 329—30.

6 Cf. *idem*, p. 330 ; manuscrisul conferinței despre Defoe se păstrează, fragmentar, în arhivele Bibliotecii Universității Cornell.

7 Cf. *ibid.*

8 Joyce, *The Critical Writings*, pp. 221—2.

9 *Idem*, p. 216.

10 Vezi *idem*, pp. 223—8.

11 Ellmann, *James Joyce*, p. 331, *n.*

12 *Ibid.*

13 Vezi *The Critical Writings*, pp. 229—33 ; 234—7.

14 *Idem*, pp. 231—2.

15 Vezi Joseph Hone, „A Recollection of James Joyce", în *Envoy*, V (apr. 1951), p. 44.

16 Ellmann, *Notă introductivă* la *Gas from a Burner*, în James Joyce, *The Critical Writings*, p. 242.

17 Ellmann, *James Joyce*, p. 348.

18 Vezi Joyce, *The Critical Writings*, pp. 149—52.

19 Ellmann afirmă că pamfletul a fost tipărit la Trieste (*James Joyce*, p. 348) ; Levin — în Olanda (*James Joyce*, p. 27).

20 Yeats l-a invitat, într-adevăr, printr-o scrisoare datată 2 septembrie 1932 (vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 672).

21 Herbert Gorman, *op. cit.*, pp. 216—7.

22 Italo Svevo, *James Joyce*, Norfolk, Conn., 1950, p. 76.

23 *Op. cit.*, p. 227.

24 Vezi Vivienne Koch Macleod, „The Influence of Ibsen on Joyce", PMLA, LX (1945), pp. 879—98 și „The Influence of Ibsen on Joyce : Addendum", *idem*, LXII (1947), pp. 573—80 ; James T. Farrell, „*Exiles* and Ibsen", în *Two Decades of Joyce Criticism* (ed. Seon Givens), 1948, pp. 95—131.

25 Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 142.

26 Myron Matlaw, *Modern World Drama, An Encyclopedia*, New York, 1972, p. 248.

27 Magalaner, Kain, *op. cit.*, p. 143.

28 Vezi *op. cit.*, p. 44.

29 *Idem*, p. 45.

30 „The Influence of Ibsen on Joyce", PMLA (1945), p. 886.

31 *Op. cit.*, p. 109.

32 *A Reading of Exiles*, prefață la James Joyce, *Exiles*, Norfolk, Conn., 1945.

33 „*The Little Review*" *Anthology* (editor — Margaret Anderson), pp. 215—21.

34 „Mr. James Joyce and the Modern Stage", în *The Drama*, VI (febr. 1916), pp. 122—32.

35 „Theatre", în *New Republic*, XVI (1918), p. 318.

36 „James Joyce as a Dramatist", în *The Nation*, CVII (1918), p. 430.

37 Joseph Wood Krutch, „Figures of the Dawn", în *The Nation*, CXX (1925), p. 272.

38 Francis Fergusson, *op. cit.*, pp. V—XVIII.

39 Hugh Kenner, „Joyce's *Exiles*", în *The Hudson Review*, V (1952), pp. 389—403.

40 Istoria arhivei *Exilaților* e, ea însăși, dramatică. Hîrtiile lui Joyce, datate noiembrie 1913 — deci cu 5 ani înaintea publicării piesei — au fost găsite, după eliberarea Parisului, printre mai multe lucruri rămase de la scriitor. S-a dovedit că, în 1940, cînd Joyce a plecat spre sudul Franței, i-a încredințat unui prieten parizian, Paul Léon, cărțile, manuscrisele și hîrtiile personale. Léon a murit într-un lagăr de concentrare nazist, dar documentele lui Joyce au fost salvate în mod miraculos. Actele, predate Ambasadei Irlandei la Paris, au fost depuse sub sigiliu la Biblioteca Națională din Dublin. Cărțile și manuscrisele au fost prezentate în 1949 într-o expoziție la librăria La Hune din Paris și, peste un an, achiziționate de Biblioteca Universității din Buffalo, în Statele Unite.

41 Cf. Magalaner, Kain, *op. cit.*, p. 148.

42 *Idem*, pp. 149—50.

43 William York Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, p. 104.

44 *Op. cit.*, p. 400.

Cînd a completat formularul cererii de angajare la Şcoala Superioară de Comerţ din Trieste, la rubrica „religie", Joyce a răspuns sec : „Senza". Leafa şi onorariul celor cîteva lecţii particulare l-au ajutat să echilibreze, măcar în parte, şubredul buget al familiei. Foarte caracteristic pentru lipsa lui de simţ practic, prima sa grijă nu a fost să-şi plătească datoriile, ci să-i scrie lui John Joyce, cerîndu-i să-i trimită portretele de familie, al căror transport din Irlanda pînă la Trieste a fost destul de costisitor. Apoi, a comandat unui tîmplar cîteva scaune (o cameră a apartamentului său era mobilată numai cu scaune), replici exacte ale unor piese de mobilier scandinav văzute într-o revistă şi care îi aminteau, probabil, de atmosfera pieselor ibseniene [1].

În acest interior auster, dar care nu mai amintea de sordidele locuinţe ale familiei Joyce de după sosirea ei în Italia, James îşi ţinea lecţiile de engleză : schimbarea ambianţei, mobilierul nou sporiseră, cum era de aşteptat, prestigiul profesorului, ai cărui elevi aparţineau acum unor medii intelectuale mai alese. Cu unul dintre ei, Paolo Cuzzi, Joyce discuta îndelung despre subiectul predilect al profesorului, etica tomistă, dar şi despre Vico, despre Croce şi Freud pe care se dovedea că îi cunoaşte foarte bine (dar nu pe toţi îi preţuia la fel de mult).

Ca să le uşureze dificultăţile pronunţării unor cuvinte englezeşti şi să-i familiarizeze pe elevi cu ortografia, Joyce inventa mici poveşti, „epifanii didactice", pe care, după mai multe decenii, foştii lui elevi de la Trieste şi le mai aduceau încă aminte [2]. La o lectură mai atentă, se dovedeşte că multe dintre ele anticipează jocuri de cuvinte din *Ulise*. De altminteri, în 1913, viitoarea carte era construită aproape în întregime în mintea lui Joyce ; aduna fără încetare material de construcţie pe care îl va

folosi uneori aproape fără modificări. Portrete ale cunoștințelor lui din această vreme, evenimente ale vieții domestice, altele despre care aflase din ziarele triestine vor fi regăsite în roman.

În puzderia de amănunte — mai mult sau mai puțin semnificative — pe care le notează biografii, unul reține, totuși, atenția : idila cu o anume Amalia Popper, fiica unui negustor (pe care îl chema — la fel ca pe Bloom, în *Ulise* — Leopoldo) ; Amalia va fi unul dintre modelele care se vor recunoaște în Molly. Joyce va relata romantica aventură sentimentală într-un șir de epifanii strînse laolaltă sub ironicul titlu *Giacomo Joyce* (de la Casanova încoace, „Giacomo" e numele dat veșnicului îndrăgostit). E povestea mai curînd amuzantă, a pasiunii stîrnite de o femeie venită de undeva, din cețurile fierbinți ale Orientului, ca să biciuiască sîngele unui fiu al Septentrionului.

Textul începe abrupt : „Cine ? Un obraz palid înconjurat de blănuri cu mirosuri grele. Mișcările ei sînt timide și nervoase. Poartă ochelari zeflemitori" [3]. Și continuă în același ritm sacadat, caracteristic epifaniilor joyciene : „*Da :* o silabă scurtă. Un rîs scurt. O bătaie scurtă a pleoapelor" [4]. Autoironia atinge cîteodată sarcasmul. „Lansez un val rapid de vorbe călduțe : Swedenborg, Miguel de Molinos, Joachim Abbas. Valul s-a liniștit. Colega ei, răsucindu-și trupul, toarce într-o italiană vieneză fără oase : *Che coltura !* Genele lungi bat și se ridică : un vîrf fierbinte de ac împunge și tremură în irisul de cafea" [5].

Ironia și grația desenează conturul epifaniilor. „Cețuri mișcătoare pe deal cînd privesc în sus din adîncul nopții și al lutului. O lumină în odaia de deasupra. *Ea* se îmbracă să meargă la teatru. În oglindă sînt fantome... Lumînări ! Lumînări !". „*O creatură grațioasă.* La miezul nopții, după concert, tot drumul de-a lungul Viei San Michele, cuvintele acestea au fost șoptite cu duioșie. Ia-o încet, Jamesy ! N-ai umblat niciodată noaptea pe străzile Dublinului, suspinînd un alt nume ?" [6]. Sau „Mică, prostuță, neajutorată, cu respirație slabă. Dar apleacă-te și auzi : un glas. O vrabie sub roțile lui Juggernaut, zguduindu-l pe cel care zguduie pămîntul. Te rog, domnule Dumnezeu, tu, domnule Dumnezeu cel mare ! Rămas bun, tu, lume nesfîrșită !... *Aber das ist eine Schweinerei !*" [7].

Unii au văzut în *Giacomo Joyce* „o capodoperă a burlescului, a parodierii temei dragostei" [8]. Caracterizare

care mi se pare că restrînge fără temei semnificația scrierii ; poate că a fost trecut cu vederea tocmai faptul că a fost compusă într-o vreme în care, abia eliberat de obsesia *Portretului*, Joyce își construia lent în minte acțiunea lui *Ulise*. Și e curios că atenția comentatorilor nu a fost decît rareori reținută de un pasaj semnificativ : „O cuvertură moale, mototolită, de culoare verzuie, împodobește salonul. O strîmtă odăiță pariziană [...]. Ea e cealaltă. Ea. Gogarty a venit ieri să fie prezentat. Motivul e *Ulise*“ [9].

Stilul însuși aparține mai curînd perioadei lui *Ulise* decît aceleia a *Portretului*. Fraza e dezgolită de orice ornament, contrastînd cu alternanța romantică a deprimărilor și a exaltărilor lui Stephen. Epifania nu e, însă, clădită ca o notație indiferentă, aproape automată a unei situații : Joyce comentează, ironizează, alteori e sincer în duioșia cu care învăluie unele episoade ale idilei sale. Amalia (care o prevestește nu numai pe Molly, ci și pe Zoe din capitolul *Circe* al lui *Ulise*) pare a i-l fi revelat lui Joyce pe Joyce-ironistul. Autorul *Portretului* nu cutezase să „jongleze cu cuvintele și cu propriile sentimente“ [10], așa cum se va spune despre Joyce din *Ulise*. Chiar și în scrisorile către Stanislaus din acea perioadă se simte un fel de bucurie a jocului de cuvinte, a efectului comic : e conștient că Amalia îl încurajează să fie „un actor într-o piesă de teatru, mult mai mult decît fusese în raporturile cu Nora“ [11]. *Giacomo Joyce*, acest carnet de însemnări pe care criticii nu l-au luat aproape deloc în seamă, va fi regăsit în *Ulise* într-o măsură mult mai însemnată decît oricare dintre celelalte scrieri de pînă atunci ale lui Joyce.

Un alt eveniment din acele zile, altminteri de o exasperantă monotonie, a fost primirea, la 15 decembrie 1913, a unei scrisori de la Ezra Pound — pe atunci secretar al lui Yeats (slujbă pe care tînărul de 28 de ani o acceptase ca pe „o datorie față de posteritate“). Pound pregătea publicarea — împreună cu Wyndham Lewis și cu sculptorul Henri Gaudier-Brzeska — a revistei *Blast*, organul vorticismului, acea complexă variantă engleză a expresionismului. Punea, în același timp, la punct, manifestul *Des Imagistes*, care susținea mișcarea formată în jurul revistei *Poetry* din Chicago. (Era momentul în care, după ce se retrăsese din echipa redacțională a pu-

blicației americane, căreia îi reproșase „lipsa unei adevărate calități literare"), se întorsese și lucra cu mare dăruire pentru afirmarea unei direcții promovate de ea.

Pound se recomanda ca „asociat neoficial cu cîteva reviste lipsite de bani" [12] — *The Egoist* și *The Cerebralist* * din Londra, *Mercure de France* din Paris, *The Smart Set* din New York, *Poetry* din Chicago. Îl asigura pe Joyce că revistele reprezentate de el apără libertatea exprimării și „doresc (nu spun că și produc) literatură" [13]. După vreo zece zile, la 26 decembrie, Pound revenea, anunțîndu-l că „Yeats tocmai a găsit *Aud oștirea*" și că amîndoi „au fost foarte impresionați de poemul lui Joyce" [14].

Pe la mijlocul lui ianuarie, o altă scrisoare sosea la Trieste, anunțînd că Pound citise manuscrisul *Portretului* și — cu toate că își mărturisea lipsa de entuziasm față de proza engleză („cu excepția lui James, a lui [William Henry] Hudson și, puțin, a lui Conrad") — i se păruse „un lucru al naibii de bun" și îl trimisese să fie publicat de *The Egoist ;* recomandase redacției lui *The Smart Set* publicarea a trei povestiri din *Oameni din Dublin : O întîlnire, Pensiunea de familie* și *O mică înnorare*, cu toate că pe cea dintîi nu o socotea potrivită apariției într-o revistă. De la redacția newyorkeză a venit un răspuns negativ (ceea ce nu l-a descurajat prea mult pe Joyce, pentru că, la sfîrșitul lui ianuarie, Grant Richards s-a hotărît, în sfîrșit, să publice volumul de povestiri). Dar *The Egoist* a început să tipărească *Portretul :* în fiecare număr cîte un fragment de 15 pagini. Ezra Pound putea fi mulțumit : în acel an 1914, el descoperise doi poeți — Robert Frost și T. S. Eliot — și un prozator — James Joyce.

La 28 iulie 1914, Austria a declarat război Serbiei. Speriat, luîndu-l cu el pe Giorgio, Joyce s-a dus la consulatul țării sale să afle care va fi soarta cetățenilor britanici, dar a primit asigurări că nu există nici un temei de îngrijorare. Dar compatrioții săi din Trieste erau mult mai pesimiști și erau convinși că războiul se va extinde foarte curînd. Ceea ce s-a dovedit a fi adevărat. În cîteva zile, de la sfîrșitul lui iulie pînă în primele zile ale lui august, Europa devenise un imens cîmp de bătălie : Franța, Anglia, Rusia, Serbia, Belgia, de o

---

* A apărut un singur număr al acestei reviste.

parte, Germania şi Austro-Ungaria de partea cealaltă erau în stare de beligeranţă.

Joyce se afla într-o situaţie gravă : cetăţean englez pe teritoriul unei ţări inamice. Surprinzător, însă, i se permite să-şi continue profesoratul la Scuola di Commercio, pe cînd Stanislaus, cunoscut pentru ideile lui liberale, antimonarhice şi anticlericale, e arestat în ianuarie 1915 şi internat într-un lagăr austriac, unde va rămîne pînă la sfîrşitul războiului. Pe James, intrarea în război a Italiei nu l-a impresionat cîtuşi de puţin. „Crezul meu politic — îi spunea unui prieten — poate fi rezumat astfel : monarhiile, constituţionale sau neconstituţionale, mă dezgustă. Regii sînt nişte şarlatani“ [15].

Între timp, veştile venite din Anglia începeau să fie mai încurajatoare. Ezra Pound şi *The Egoist* izbutiseră să impună numele lui Joyce în lumea literară londoneză. La 10 februarie 1915 a primit o scrisoare care l-a surprins şi l-a măgulit : J.B. Pinker, unul dintre cei mai cunoscuţi agenţi literari din capitala Angliei, îi propunea — la sugestia lui H. G. Wells — să-i reprezinte interesele [16] (Wells însuşi declarase că are „o admiraţie nemărginită“ pentru Joyce, al cărui *Portret* îl citise în *The Egoist).* În Statele Unite, H. L. Mencken, deşi era un adversar ireductibil al „influenţei înrobitoare a culturii europene“ şi susţinea necesitatea unei „civilizaţii indigene“, i-a publicat *Pensiunea de familie* şi *O mică înnorare* în numărul din mai al lui *The Smart Set.* Aşa încît Joyce nu a fost îngrijorat cînd Grant Richards i-a comunicat că nu-i poate tipări *Portretul :* era convins că, de acum înainte, nu mai are de ce să se teamă de editorii obtuzi şi refractari la tot ce înseamnă noutate. Ezra Pound săvîrşise un miracol mult mai mare decît acela de a dărui opera lui Joyce cititorilor englezi : îi restituise lui Joyce convingerea că nu e un însingurat şi că literatura lui îşi poate găsi admiratori.

După intrarea în război a Italiei, în mai 1915, Triestul a devenit un potenţial centru de agitaţie antiaustriacă. Autorităţile militare au ordonat o evacuare parţială a populaţiei de origine italiană şi a cetăţenilor acelor ţări cu care Austro-Ungaria se afla în stare de război. Joyce s-a prezentat la Consulatul Statelor Unite care reprezenta interesele cetăţenilor britanici şi a cerut o viză de ieşire din Imperiul Austro-Ungar. Dar, şi după ce obţi-

nuse viza, exista pericolul ca autoritățile austriece să nu-i acorde dreptul de ieșire din țară și să-l trimită într-un lagăr de detenție. A fost nevoie de intervenția unor foști elevi ai lui Joyce, personalități influente ale vieții sociale triestine, care au garantat lealitatea profesorului : el „nu va lua parte la nici o activitate beligerantă împotriva împăratului“ [17].

La sfîrșitul lui iunie, lăsîndu-și mobila și cărțile [18] la Trieste, Joyce a plecat, împreună cu familia, spre Elveția. Șansa a făcut ca vameșul austriac de la granița elvețiană să fi fost unul dintre elevii lui de odinioară : acesta a trecut prin vamă bagajele lui Joyce fără să le deschidă și a eliminat, astfel, o operație sîcîitoare la care un cetățean britanic se putea aștepta pe atunci, la frontiera austro-ungară.

Aducea cu el în Elveția, unde se simțea „de două ori expatriat“ („Trieste a fost cea de-a doua patrie a mea“, avea el să spună mai tîrziu), și manuscrisul primelor trei capitole din *Ulise*. E aproape sigur că începuse să-și scrie cartea încă din 1913 (poate chiar mai devreme) ; dar, mai de demult făcuse un pariu cu sine, spunînd că lucrul la *Portret* îi va lua zece ani. Și, așa cum nota la sfîrșitul acestui roman cu un destin atît de puțin darnic, primele pagini fuseseră scrise la Dublin, în 1904. Voia, deci, să lase a se înțelege că *Ulise* nu s-a aflat pe masa lui de scris înainte de 1914. Așa va afirma pe ultima pagină a volumului : „Trieste-Zürich-Paris, 1914—1921“.

Evident, detaliul interesează mai mult pentru plasarea epifaniilor din *Giacomo Joyce* într-o suită cronologică care poate dovedi că au fost scrise concomitent cu unele episoade-cheie ale romanului. Dar și, ceea ce e mult mai semnificativ, că Stephen din *Portret* e, într-o măsură, contemporan cu Stephen din *Ulise*.

În Elveția (și, mai tîrziu, la Paris) familia Joyce va vorbi acasă italiana. Era un nostalgic omagiu adus unei țări unde, cu toate dificultățile materiale, emigranții irlandezi simțiseră prietenia și generozitatea de care fuseseră lipsiți acasă, la Dublin. Și, în ceea ce-l privește pe capul familiei, anii petrecuți la Trieste însemnaseră publicarea plachetei de versuri și a volumului de povestiri, apariția primelor fragmente din *Portretul artistului* (în februarie 1914 — *The Egoist* va încheia publicarea romanului lui

Joyce în septembrie 1915), scrisese *Exilații,* începuse să compună *Ulise.*

La Zürich nu avea nici un prieten și nici o sursă de venituri. La Londra, însă, Ezra Pound, susținut de H. G. Wells, de Harriet Shaw Weaver, redactoarea lui *The Egoist,* și de alți cîțiva tineri, nu ostenea să caute sprijin pentru expatriatul irlandez al cărui destin semăna atît de mult cu al său însuși. De altfel, lungul exil la Trieste începuse să dea numelui lui Joyce o neașteptată rezonanță romantică, iar refugiul forțat de la Zürich nu făcuse decît să sporească sentimentul de simpatie al londonezilor. Pus curînd la încercare, sentimentul acesta s-a dovedit a fi mai puternic decît crezuse Joyce. Pound l-a convins pe Yeats (care îl prețuia din ce în ce mai mult pe protejatul său de odinioară) să intervină pentru obținerea unei burse de la Fondul Literar Regal, o instituție creată cu o sută de ani în urmă. Li s-a părut, însă, inabil să intervină ei direct : trebuia cîștigată simpatia unui englez get-beget, a cuiva destul de influent ca să poată determina acordarea bursei. Edmund Gosse, unul dintre criticii cei mai respectați (entuziast admirator al lui Ibsen, a cărui biografie o publicase în 1908) a acceptat să scrie secretarului Fondului, sprijinind recomandarea lui Yeats („cred că e un geniu“ [19], spusese, fără echivoc, poetul irlandez).

Acordarea bursei (un total de 75 de lire, în rate lunare, de-a lungul a trei trimestre) a avut un efect neașteptat de favorabil asupra lui Joyce ; se simțea recunoscut de oficialitatea literară, nu mai era ignorat și repudiat. Tonul narațiunii se schimba în episoadele scrise la Zürich : Bloom nu mai era, ca Stephen, un Lucifer, un Prometeu sau un Faust, ci *Ulise,* omul care năzuiește să-și regăsească pacea domestică. Vîrsta lui Joyce la sosirea în Elveția — observă Ellmann — e aproape la fel cu aceea pe care o avea Dante cînd se afla „în miezul vieții“ și Shakespeare în epoca întîlnirii cu enigmatica doamnă brună [20].

Oricum, amănuntele vieții de după stabilirea la Zürich se regăsesc mult mai rar în substanța epică a romanului decît cele din etapele de la Dublin și Trieste : armătura cărții era, fără îndoială, pusă la punct încă înainte de 1915 și doar atmosfera se va impregna de lumina liniștită și egală a orașului elvețian. Nu se regăsesc nici discuțiile cu prietenul său de aici, Ottocaro Weiss, bun cu-

noscător al muzicii, al literaturii, al cărui frate — discipol al lui Freud și prieten al lui Jung — îl pusese la curent cu teoriile psihanalitice (pe care Joyce nu părea să le aprecieze).

Capriciosul profesor de engleză de la Trieste, rareori prietenos cu elevii săi și rezonabil cu cei din casă, era acum un om vesel, spiritual, foarte iubit de colegii lui Weiss, studenți ai Universității din oraș, pe care îi însoțea de multe ori în plimbările prin văile munților din apropiere. Cu Weiss discuta scene întregi din *Ulise* care, după toate aparențele, nu fuseseră încă scrise, dar se articulaseră foarte clar în mintea lui Joyce. Unor eleve ale sale le citea pagini din carte, demonstrîndu-le că limba engleză nu e destul de bogată pentru sugerarea tuturor nuanțelor implicate de povestire. „Nu sînt destule cuvinte în engleză ?", l-au întrebat elevele ; „Ba da, sînt destule, dar nu sînt cele care se potrivesc". Trebuiau create altele noi. „De exemplu, cuvîntul *battlefield* (cîmp de bătălie) : un «battlefield» e un cîmp unde se poartă o bătălie. Cînd bătălia s-a sfîrșit și cîmpul e acoperit de sînge, el nu mai e un «battlefield», ci un *bloodfield* (cîmp de sînge)" [21]. Joc de cuvinte care dovedește că Joyce nu era obsedat numai de construcția narativă a lui *Ulise*, ci și de unele procedee specifice ale lexicului.

Căuta să păstreze o atitudine indiferentă față de război (obligat, se înțelege, și de situația lui de cetățean al unei puteri beligerante aflat pe teritoriul unei țări neutre). Totuși, evenimentele nu i-au îngăduit să rămînă „deasupra vîrtejului", așa cum declara că i-ar fi plăcut. Mai întîi, la sfîrșitul lui 1915, a venit mobilizarea lui Weiss : trimis pe front, el nu va avea să-și vadă prietenul din Zürich pînă la sfîrșitul războiului. Apoi, în primăvara lui 1916, vestea morții unor oameni pe care îi știa bine. Printre conducătorii răscoalei irlandeze împotriva ocupației engleze, executați de detașamentele de represiune, a fost și Patrick Pearse, primul său profesor de gaelică de la University College. Francis Skeffington — cel care, în *Portret*, se numea McCann — îi fusese prieten în școală : împreună cu el tipărise, în 1902, pe cont propriu pentru că redactorul revistei colegiului le respinsese amîndorura textele, pamfletul intitulat *Două eseuri* (textul lui Joyce fusese *Ziua gloatelor*). Skeffington, militant pacifist, fusese arestat cînd îi îndemnase pe

soldații englezi să plece din casele pe care le jefuiau : un ofițer (mai tîrziu acuzat de omor, dar achitat ca iresponsabil mintal) ordonase împușcarea pe loc a „agitatorului".

În septembrie 1916, un alt fost coleg de școală, Thomas Kettle (care se căsătorise cu Mary Sheehy, iubita de odinioară a adolescentului Joyce), a fost ucis pe frontul din Franța. Ca mulți alți irlandezi din generația lui, Kettle crezuse că Anglia le va răsplăti participarea în război alături de armata ei în luptele din Europa și că va acorda independență țării sale. Credință naivă, pe care Joyce o ironizase adesea. Dar acum, în fața tragediei familiei Sheehy, de care îl legau amintirile vremii cînd i se spunea „Jim-cel-Vesel", simțea realitatea dramatică a războiului și, adversar de totdeauna al violenței, își dădea seama, mai clar decît oricînd, că războiul e cea mai inumană dintre toate formele violenței.

De altfel, atmosfera care, după sosirea la Zürich, părea să fi devenit atît de încurajatoare, se întuneca din nou. Soarta scrierilor lui era din nou în cumpănă și, de fiecare dată, motivul invocat pentru lungile și obositoarele întîrzieri ale deciziilor editorilor era războiul. Războiul era vinovat pentru că editurile londoneze nu voiau să-i publice *Portretul* („în vreme de război, nimeni nu e dispus să-și pună alte probleme decît războiul" [22], spusese unul dintre cei cărora le fusese propus manuscrisul, Martin Secker). Războiul era motivul pentru care teatrele (ai căror directori, în frunte cu Yeats, își mărturiseau admirația pentru piesă) nu credeau potrivită reprezentarea *Exilaților* ; cu toate că Pound — care scrisese și un articol laudativ într-o revistă din Chicago — nu pregeta să o recomande la Londra și în Statele Unite.

Într-un tîrziu, la sfîrșitul verii lui 1916, talentul diplomatic al lui Pound și, mai ales, prestigiul lui Yeats au adus primul rezultat de bun augur : Edward Marsh, secretarul primului ministru, a fost convins să intervină pentru acordarea unei burse de 100 lire din Lista civilă a guvernului. La care se adăugau mici sume trimise anonim (cele mai multe, tot la insistențele lui Ezra Pound), precum și un subsidiu neașteptat din partea Societății Autorilor Englezi (mai apoi prelungit cu încă trei luni).

În sfîrșit, în decembrie, editorul W. B. Huebsch a publicat prima ediție americană a *Oamenilor din Dublin*. Și cu două zile înaintea Anului Nou, tot el, *Portretul*

artistului, folosind flancurile tipografice ale lui Grant Richards (care, de atîta vreme, nu se hotărîse s-o tipărească). Era cea dintîi ediţie în volum a unei cărţi care, pînă atunci, îi adusese prea puţine bucurii autorului ei.

Se părea că Dedalus începea să zărească lumina la capătul labirintului. Ulise îşi pornea călătoria cu vînt bun în vele.

NOTE

1 Vezi Ellmann, *James Joyce*, pp. 350—1.

2 Vezi *idem*, p. 352.

3 *Giacomo Joyce*, p. 1.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Idem*, p. 6.

7 *Idem*, p. 7.

8 Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 487.

9 *Giacomo Joyce*, p. 15.

10 Thomas Brook, *James Joyce's „Ulysses"*, Baton Rouge, 1982, p. 136.

11 Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 488.

12 Vezi *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce*, editate de Forrest Read, New York, 1970, p. 17.

13 Cf. *idem*, p. 18.

14 *Ibid.*

15 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 394.

16 Vezi *idem*, p. 395.

17 *Idem*, p. 397.

18 O factură a librarului F. H. Schimpff indică, printre altele, următoarele cărţi cumpărate de Joyce în perioada octombrie 1913 — mai 1914, adică în vremea în care se pregătea să înceapă lucrul la *Ulise*: Ibsen, *Opere complete* (vol. VII), Ibsen, *Peer Gynt*, G. B. Shaw, *Maiorul Barbara*, Flaubert, *Ispitirile sfîntului Anton*, Mérimée, *Carmen*, Dostoievski, *Idiotul*, Flaubert, *Primele scrieri* (două volume), Turgheniev, *Fum*, Shaw, *Discipolul diavolului*, Collodi, *Pinocchio*, Bergson, *Evoluţia creatoare*, Chennevière, *Claude Debussy* (Ellmann, *James Joyce*, p. 788).

19 Cf. *idem*, p. 402.

20 Vezi *idem*, p. 405.

21 *Idem*, p. 410.

22 Herbert Gorman, *op. cit.*, p. 222.

ULISE

1

„Momentul *Ulise*" („precis localizabil ca nucleu temporal : anul apariţiei sale — 1922" [1]) e revelator aşezat de Ion Ianoşi în spaţiul culturii europene moderne. Corespondenţele cronologice stabilite de esteticianul român — mai ales dacă au în vedere „nu un moment cu zgîrcenie circumscris, ci unul lărgit pînă la coincidenţa lui cu o întreagă epocă şi cu starea sa de spirit specifică" [2] — pun în lumină direcţiile fundamentale ale unei mişcări a ideilor care enunţă redimensionarea criteriilor de judecată a valorii artistice însăşi. O epocă marcată în muzică de Stravinsky, Prokofiev, Honegger, Hindemith, Milhaud, Schönberg, Bartók, Kodály, Janacek, Webern, Ravel (s-ar putea adăuga prima audiţie, cu trei ani mai înainte, a *Simfoniei a III-a* a lui Enescu), în plastică de Picasso, Braque, Juan Gris, Léger, Picabia, Delauney, Duchamp (şi, fireşte, Brâncuşi). În 1922, ni se aminteşte, Alban Berg îşi încheie *Wozzeck*-ul, iar Schönberg anunţă „descoperirea dodecafonismului", căruia „Thomas Mann îi va corela în *Doctor Faustus* criza lui Adrian Leverkühn şi implicit criza unei întregi culturi îmbătrînite şi doar părelnic reactivate prin asemenea impulsuri formale" [3].

Ciudat, însă, Joyce nu era prea receptiv la muzica modernă. În ianuarie 1917, împărţea largul apartament din Seefelstrasse, la Zürich, cu un anume Philipp Jarnach, secretar al lui Ferruccio Busoni. Cei doi colocatari au devenit repede prieteni : Jarnach a fost la început iritat de vocea „extraordinară, puternică dar aspră" [4] a vecinului său. Într-o zi, nemairăbdînd, a bătut în uşa irlandezului (care se şi acompania la un pian dezacordat) şi a intrat să-i spună, civilizat, că muzica asta e chinuitoare. A fost primit cu o surprinzătoare bunăvoinţă. Discuţiile lor aveau drept firesc subiect muzica ; dar s-a dovedit că pe Joyce nu-l interesa „decît teoretic" muzica

modernă și că rămăsese fidel lui Donizetti și lui Bellini. A mers de cîteva ori și la concertele lui Busoni, dar compozițiile lui mai degrabă îl amuzau decît să-l intereseze cu adevărat.

E, de altfel, surprinzătoare constatarea pe care o face oricine parcurge biografiile lui Joyce că, în anii cînd lucra la *Ulise*, referirile la evenimentele culturale contemporane sînt relativ puține. Cele mai multe scrisori din acea vreme conțin aluzii la detalii ale unei existențe îndeajuns de banale, tulburată uneori de frenezia — de obicei de scurtă durată — a cîte unei afaceri la fel de fanteziste, de lipsite de simț practic ca și aceea a cinematografului bucureștean „Volta" de odinioară. Cum a fost, de pildă, înființarea unui music-hall și a unei case de filme („New York Film Studio", pentru care se și tipărise antetul pe hîrtia de corespondență) ; inițiativa îi aparținea unui oarecare Jules Martin, aproape necunoscut lui Joyce care, totuși, nu a ezitat să se declare de acord cu planurile acestuia (printre altele, și a atragerii unor femei bogate pe care „să le învețe cum să pășească și, apoi, să le ceară o taxă ca să fie acceptate în film" [5]). Cînd Martin a publicat în ziarele din Zürich anunțul care făcea cunoscut că noua „casă de filme" recrutează actori, s-a prezentat și un profesionist, un englez, Claud W. Sykes care nu s-a lăsat impresionat de entuziastele felicitări ale lui Martin după ce acesta îi făcuse cunoscut că „a reușit la probele preliminare filmării". Ci, normal, a cerut să citească scenariul : s-a dovedit că Joyce nu scrisese decît o parte a textului și că, judecînd după cum arăta începutul lui, scenariul era o „melodramă imposibilă" [6]. Cei doi au rămas, însă, prieteni și își petreceau ceasuri întregi vorbind despre *Odiseea* și despre opera shakespeariană (Sykes era partizan al teoriei că adevăratul autor al acestei opere e Rutland : cel care formulase teoria, Karl Bleibtreu, stătea și el pe atunci în Zürich — Joyce îl va întîlni și va vorbi despre el și în *Ulise* [7]).

Prietenia cu Sykes se explica și prin dorința autorului *Exilaților* de a-și pune piesa în scenă : era convins că prietenul lui și soția acestuia (care era cunoscută în lumea teatrului sub numele Daisy Race) erau foarte potriviți pentru rolurile principale. (Întreprinzătorul Jules Martin propunea o soluție mai avantajoasă : pe Richard să-l joace el însuși, iar rolul Berthei — doamna

McCormick, despre care se spunea că e cea mai bogată femeie din Zürich ; dar ea a ignorat propunerea lui Martin și întreg planul s-a năruit.) Soții Joyce mergeau des la teatru ; dar, într-o vreme în care orașul elvețian devenise cel mai important centru al vieții teatrale europene, James nu pare să fi fost impresionat de spectacolele regizate de Max Reinhardt care anunțau o înnoire fundamentală. A văzut piesele lui Strindberg montate de Reinhardt (la Trieste citise și *Fiul slujnicei*, dar scriitorul suedez i se părea mult mai puțin interesant decît Ibsen). Atitudinea lui era surprinzător de rezervată față de arta nouă : deși îl interesa dramaturgia lui Wedekind — pusă în scenă, la Zürich, de scriitor însuși — și l-a întîlnit pe autorul *Duhului pămîntului*, nu a făcut nici un efort să-i devină prieten. Cei care l-au întîlnit în acei ani, cînd construcția lui *Ulise* căpăta o structură tot mai precisă, își amintesc că, în afară de Ibsen și de Shakespeare nu se simțea atras de nici o altă operă dramatică. (Totuși, un detaliu semnificativ : la un spectacol cu *Troilus și Cressida* a făcut observația că toți eroii greci ai piesei sînt reduși la ridicul, cu o singură excepție — Ulise, care își păstrează maiestuoasa statură de-a lungul întregii acțiuni).

E cu neputință să nu fi aflat de zgomotoasa insurecție dadaistă de la Cafeneaua Voltaire care se produsese în februarie 1916, cînd el se afla la Zürich : numele nici unuia dintre participanți nu e menționat în scrisorile lui din acea vreme și nici cunoscuții lui nu fac vreo aluzie la eventualul său interes față de mișcarea cu care unii comentatori vor fi tentați să-i identifice literatura [8]. S-ar spune că ignora deliberat avangarda : nici măcar nu încerca să se delimiteze de ea. Și aceasta în timp ce pe masa lui de lucru se clădea lent, trudnic cartea care avea să revoluționeze întreaga perspectivă a prozei moderne și căreia cultura europeană a acestui secol îi va recunoaște covîrșitoarea importanță în remodelarea sistemelor de gîndire și de referință literară.

Dimpotrivă, cultura modernă venea în întîmpinarea lui Joyce. Ezra Pound, acest prieten statornic, reușise să-i convingă pe cîțiva dintre partizanii artei contemporane că scriitorul irlandez are dreptul la o mai mare luare-aminte din partea lor. Unul dintre cei dintîi susținători americani ai săi a fost avocatul newyorkez John

Quinn, cel care le revelase compatrioţilor săi creaţia brâncuşiană şi devenise un activ şi eficient organizator al expoziţiilor de artă europeană[9]. Yeats — pe care Joyce îl privea mai de demult cu o neascunsă rezervă — a declarat că *Portretul* e „o carte foarte mare", părere împărtăşită de lady Gregory („o autobiografie model") şi de Eliot.

La îndemnul a două admiratoare ale lui Joyce, Harriet Weaver şi Rebecca West, H.G. Wells — care avea prea puţine trăsături în comun cu scriitorul irlandez dar era socotit pe atunci ca un reprezentant de seamă al literaturii noi — a publicat o notă favorabilă *Portretului*[10] în care îl compara pe Joyce cu Sterne şi cu Swift. Un alt scriitor, Arthur Clutton-Brock (din cercul modernist constituit în jurul lui Harriet Weaver) a scris şi el o recenzie, publicînd-o în *The Times Literary Supplement*[11]. Dora Marsden a recenzat cartea în numărul din martie 1917 al lui *The Egoist*, revista celui mai agresiv curent al avangardei engleze — *imagiştii.*

Dar Joyce nu pare să-şi dea seama că prietenii lui sînt, aproape fără excepţie, partizani ai avangardei artistice : obsedat de motivul odiseic, el nu îl raportează niciodată la vreuna din ipostazele lui moderne, ci numai la sursa homerică. În jurnalul lui Georges Borach, elev al său la Berlitz School, sînt notate cîteva cuvinte pe care le auzise de la Joyce în seara de 31 iulie 1917 :

„Tema cea mai frumoasă, atotcuprinzătoare e aceea a *Odiseii*. E mai măreaţă, mai umană decît cea a lui *Hamlet, Don Quijote*, Dante, *Faust*. Întinerirea bătrînului Faust are un efect neplăcut asupra mea. Dante te oboseşte repede : e ca şi cum ai privi la soare. Cele mai frumoase, mai umane trăsături sînt conţinute în *Odiseea*. Aveam doisprezece ani cînd am învăţat la şcoală despre războiul troian ; numai *Odiseea* mi-a rămas în memorie. Vreau să fiu cinstit : la doisprezece ani, îmi plăcea la Ulise ceea ce era supranatural. Cînd scriam *Oamenii din Dublin*, am vrut mai întîi să aleg titlul *Ulise la Dublin*, dar am renunţat. La Roma, cînd terminasem cam jumătate din *Portret*, mi-am dat seama că *Odiseea* trebuie să fie urmarea şi am început să scriu *Ulise*. De ce m-am întors la această temă ? Acum, în *mezzo del cammin*, consider că povestea lui Ulise e cea mai omenească din literatura universală. Ulise nu a vrut să plece la Troia :

știa că motivul oficial al războiului, diseminarea culturii elene, era doar un pretext pentru negustorii greci care căutau piețe noi. Cînd au sosit ofițerii cu recrutarea, el tocmai ara. S-a prefăcut nebun. Pe urmă, ei l-au pus pe fiul lui de doi ani în brazdă, în fața plugului. Observă frumusețea motivului : singurul om din Elada care e împotriva războiului — și tatăl. În fața Troiei, eroii își irosesc sîngele și viața în van. Vor să ridice asediul. Ulise se împotrivește. El pune la cale stratagema calului de lemn. După Troia, nu se mai vorbește de Ahile, Menelau, Agamemnon. Cu un singur om nu s-a făcut pace ; cariera lui eroică abia a început : Ulise. Apoi, motivul rătăcirii. Scylla și Charybda — ce splendidă parabolă ! Ulise e și un mare muzician ; vrea și trebuie să asculte ; se leagă de catarg. Motivul artistului care își sacrifică viața mai curînd decît să renunțe la lucrurile care îl interesează. Apoi admirabilul umor al lui cu Polifem. «Mă cheamă Nimeni». Naxos, bătrînul de cincizeci de ani, probabil pleșuv, și Nausicaa, fata care nu are decît șaptesprezece ani. Ce temă frumoasă ! Și întoarcerea, cît de profund umană ! Nu uita generozitatea la întîlnirea cu Ajax în lumea cealaltă și multe alte trăsături superbe. Mi-e frică să tratez o asemenea temă : e copleșitoare !“ [12].

Joyce e captivat de poemul homeric, întregul proiect al cărții lui se sprijină pe detaliile narațiunii antice și pe propriile reinterpretări (care, în acest stadiu, nu păreau încă a revela înțelesuri esențiale ale alegoriei lui Ulise). Un fapt care merită reținut : aflînd că Edouard Dujardin se afla și el în Elveția, la Geneva, unde își punea în scenă o piesă, i-a scris, întrebîndu-l dacă el e autorul unei cărți care, cumpărată de la un chioșc de ziare de pe un peron de gară, produsese o impresie atît de profundă asupra sa (mai tîrziu, ori de cîte ori se va vorbi despre influența lui Freud asupra romanului său, Joyce va protesta, precizînd că nu recunoaște decît o singură influență — *Laurii sînt tăiați* de Dujardin). Dar scrisoarea nu a ajuns niciodată la adresă [13].

Indiferența sa față de cultura modernă e, însă, doar aparentă. Nici nu s-ar fi putut să rămînă impermeabil la atmosfera culturală a unei epoci în care diversele direcții literare, artistice, științifice se confruntă cu „problematica disoluției și a nevoii de restructurare, problematică transpunînd impulsuri de proveniență evident so-

cială în relativ autonomizate căutări ideatice și formale“ [14]. Nimeni nu se așteaptă, evident, să găsească în *Ulise* reflexe directe ale celor „cîteva «linii» de reverberare, în literatură prin Kafka-Musil-Broch, în muzică prin Berg-Webern“ și nici măcar ale aceleia care pătrunde „în psihologie prin ecourile școlii lui Freud și ale școlilor desprinse din ea“ [15]. Dar Ion Ianoși are dreptate să le evoce (pe acestea și pe altele care străbat logica, filosofia, fizica vremii), pentru că ele, ca și romanul lui Joyce, sînt produsul unei epoci inaugurate încă din deceniul al doilea.

Nu există, desigur, o relație directă între toate aceste fenomene care, de la Wittgenstein și Carnap, pînă la Heidegger și la reprezentanții mecanicii cuantice, Schrödinger și Heisenberg (firește, fără a-l uita pe de Broglie, de la care au pornit teoriile celor doi), au luminat deceniul al treilea, și romanul lui Joyce. Dar ele au absorbit aceleași sensuri ale lumii și ale atitudinii omului față de ele : și *Ulise* „poate fi prins — dincolo de specificul lui inalterabil și ireductibil la altceva — într-un arc problematic“ [16] ai cărui poli să fie *Tractatus logico-philosophicus* al lui Wittgenstein (în 1921) și *Ființă și timp* al lui Heidegger (1927). Pornind pe o cale proprie, *Ulise* ajunge în realitatea spirituală a anilor '20 odată cu marile opere ale filosofiei și științelor care „demonstrează o anume indemonstrabilitate“, o „indefinibilitate, riguros definită“ [17] a unei lumi în care, asemenea lumii lui Joyce, se deslușește același punct de fugă — mereu mișcător — al orizontului dintre microcosmos și macrocosmos.

Sîcîit, ca de obicei, de lipsa banilor, grav bolnav de ochi (la sfîrșitul verii lui 1917 a trebuit să fie operat de glaucom la ochiul stîng), Joyce își continua lucrul la *Ulise* : în decembrie și în ianuarie socotea că primele trei capitole ar putea fi publicate. I le-a trimis lui Pound căruia i-au plăcut foarte mult, iar Harriet Weaver s-a declarat gata să le tipărească în foiletoane, așa cum apăruse și *Portretul*. Ezra Pound se despărțise de „Poetry“ și devenise colaborator al lui *The Little Review* care, după părerea lui, adoptase o poziție mai avansată : la început (revista apărea în 1914), Margaret Anderson și Jane Heap o publicaseră la Chicago — apoi, după un scurt popas la San Francisco, mutaseră redacția la New York. Cele două editoare (mai ales Margaret Anderson)

tocmai renunţaseră la ideile anarhiste pe care, sub influenţa Emmei Goldman — fascinantă personalitate care îi înrîurise deopotrivă pe Henry Miller şi pe John Reed —, le proclamaseră în paginile revistei: „Anarhismul e frumos şi simplu, dar foarte neinteresant"[18].

Publicarea prozei lui Joyce avea pentru ele o semnificaţie apropiată de aceea a răzvrătirii antiburgheze predicate de „incomparabila Emma"; cînd a primit manuscrisul primelor capitole, trimis prin Pound, Margaret l-a citit şi a exclamat: „E cel mai frumos lucru pe care l-am văzut cîndva. O să-l publicăm, chiar de-ar fi s-o facem cu ultimul efort al vieţilor noastre"[19]. În martie 1918, primul capitol din *Ulise* apărea în revista din New York. După ce fusese deprins să aştepte atîta vreme apariţia paginilor trimise de el revistelor, promptitudinea publicaţiei newyorkeze i-a creat o stare de neobişnuit optimism şi de poftă de lucru. Nu l-au afectat nici ezitările lui Quinn (a fost nevoie de intervenţia lui Pound ca să-l convingă pe generosul mecena că adeziunea lui — cunoscută — la cauza lui Joyce nu-l compromite), nici părerea tranşantă a Norei care găsea că limbajul cărţii e „dezgustător".

Şi nu putea să nu ia drept un semn de bun augur darul anonim (s-a dovedit că binefăcătoarea era doamna McCormick, care susţinuse şi cercetările întreprinse de clinica lui Jung), un dar important: 12 000 de franci, depuşi la o bancă din Zürich, de unde putea retrage cîte o mie de franci pe lună. Sykes l-a convins să pună pe picioare o companie teatrală: Joyce l-a ascultat şi, la 29 aprilie, trupa „The English Players" reprezenta *Importanţa de a fi Onest* a lui Oscar Wilde. Spectacolul a avut un mare succes, dar Consulatul britanic din Zürich nu l-a privit cu ochi buni, pentru că, în loc să fie „o manifestare a patriotismului" (ceea ce, pentru consul, însemna o declaraţie de fidelitate faţă de guvernul de la Londra) s-a transformat într-o demonstraţie proirlandeză; la sfîrşitul reprezentaţiei, Joyce îi striga unui prieten, acoperind aplauzele: „Ura pentru Irlanda! Bietul Wilde a fost irlandez şi tot irlandez sînt şi eu!"[20].

E posibil ca la consulat să se fi aflat şi de sarcasticul manifest pacifist în versuri *Dooleysprudence*[21] al cărui ecou era o ipostază redusă la ridicul a unui personaj pe atunci celebru, cel din romanul americanului Finley

Peter Dunne, *Domnul Dooley în vreme de război și de pace*, publicat în 1897, și pe care, în 1901, Billy Jerome îl relua într-un cîntec amuzant, devenit repede popular și în Anglia, și în Statele Unite. În interpretarea lui Joyce, Dooley e un înțelept care comentează cu virulență manifestările șovine ale celor două tabere aflate în luptă, lăcomia potentaților, proclamînd necesitatea instaurării rațiunii și a libertății individului :

„Cine să fie-acela care, cînd bravii se pornesc să lupte,
Aleargă-n pas grăbit, comod să se înfrupte ?...
....
Și cine-i domnul obstinat care nu dă onor
Nici unei clase, nici lui Nabucodonosor,
Convins că într-o mare de necazuri
Omul e bine s-o cîrmească singur pe talazuri ?
E domnul Dooley, domnul Dooley,
Cel mai isteț bărbat din cîți au fost vreodată...
«Biata Europă sub călcîiul lor
E-mpinsă ca o turmă-n abator»
Oftează domnul Dooley-ooley-ooley-ooley-oo“... [22]

Un conflict minor cu unul dintre angajații consulatului (căruia, însă, ca de obicei, Joyce i-a dat proporții cu totul exagerate) i-a creat un prilej reprezentantului guvernului englez să-i declare lui Sykes — pe care îl interesa nespus să monteze și alte spectacole cu trupa abia încropită — că își va retrage orice sprijin oficial dacă va mai fi asociat cu Joyce. S-ar spune că, de fapt, căuta cu tot dinadinsul motiv de conflict cu oficialitatea britanică.

Între timp, fapt esențial pentru ambianța de care avea nevoie ori de cîte ori se consacra unui proiect ce-i absorbea întreaga energie (și asta s-a întîmplat de atîtea ori în cursul vieții lui), și-a cîștigat un prieten. Frank Budgen nu avea o cultură sistematică, dar era un autodidact cu un larg orizont literar și filosofic. Pictor amator — se pare deloc lipsit de talent, dar prea indolent să-și perfecționeze tehnica — și model al sculptorului August Suter, artist de expresie academistă, autor al unor alegorii grandilocvente, venise de la Paris la Zürich cînd izbucnise războiul, convins de maestrul său că aici

își va putea întîlni norocul. Ceea ce nu prea se întîmplase.

De la Budgen se cunosc împrejurări ce sugerează atitudinea lui Joyce față de propriile personaje și față de ansamblul sensurilor cărții. Într-un rînd, de pildă, l-a întrebat cu îngrijorare pe noul său prieten dacă nu cumva episodul *Ciclopilor*, gata să fie trimis revistei din New York nu e „prea futurist" : stăruința cu care evita contactul cu formele artei de avangardă transpare limpede. Capacitatea picturii și a sculpturii — arte care „nu folosesc nici cuvîntul nici muzica" — de a exprima adevăruri fundamentale i se părea îndoielnică. Prietenii săi erau adesea consternați de preferințele lui artistice : pe birou ținea o statuetă de ghips aurit, reprezentînd — în cea mai pură tradiție a gustului unui mic-burghez — o femeie așezată într-un fotoliu, cu o pisică întinsă leneș pe umeri.

Tema *Odiseii* îl obseda. Păstra reproducerea fotografică a unei sculpturi grecești, o reprezentare a Penelopei : eroina legendei homerice își privea degetul arătător ridicat în dreptul feței. Ce semnificație putea să aibă gestul ? La ce se gîndește ? „Își numără în gînd pețitorii, a răspuns Budgen : vrea să-și dea seama care e cel mai vrednic dintre ei". „Eu cred — spunea Paul Suter, fratele mai mic al sculptorului — că vrea să zică : «îi mai dau o săptămînă»". „Părerea mea — replica Joyce — e că încearcă să și-l amintească pe Ulise : a trecut multă vreme și l-a uitat" [24].

Uneori recitau din Verlaine : „Asta-i adevărată perfecțiune ! exclama Joyce : nimeni nu a scris poeme mai frumoase !" [25]. Nu era un admirator al poeziei germane, dar îl fascina sonoritatea cîte unui cuvînt : „Vorbea despre o monosilabă plastică, așa cum un sculptor vorbește despre o pictură" [26].

James avea nevoie de această prietenie : ea îi insufla o încredere pe care Nora nu i-o dădea ; odată, i-a spus lui Suter : „Bărbatul meu scrie o carte". Și, ca nu cumva elvețianul (care vorbea o engleză foarte aproximativă) să nu înțeleagă exact părerea ei despre opera soțului ei, a izbucnit în germana ei ridiculă : „Das Buch ist ein Schwein" [27] (cartea e un porc !, în loc de „eine Schweinerei", o porcărie). „Așa cum poți vedea — îi va spune el lui Budgen — am un fel anume de personalitate care

nu-i lasă indiferenţi pe cei care vin în preajma mea, mă cunosc şi-mi sînt prieteni. Dar personalitatea soţiei mele e absolut impermeabilă la orice influenţă de-a mea“ [28].

Curînd după ce s-au întîlnit, Joyce i-a spus lui Budgen că scrie „o carte bazată pe *Odiseea*“, dar care urmăreşte ceea ce i se întîmplă unui contemporan într-un răstimp de optsprezece ore“. „Dumneata pari să fi citit foarte mult, domnule Budgen : cunoşti vreun personaj descris de vreun scriitor ?“. Budgen pomeneşte numele lui Isus ; „Nu a fost niciodată însurat — obiectează Joyce — şi traiul în preajma unei femei e lucrul cel mai greu pentru un bărbat : dar el nu a fost însurat“. Dar Faust ? Sau Hamlet ? „Faust ! exclamă Joyce ; departe de-a fi un om complet, el nu e deloc om. E tînăr sau bătrîn ? Unde îi e casa, unde îi e familia ? Nu ştim. Nu poate fi complet pentru că nu e niciodată singur : Mephistopheles e mereu lîngă el sau pe urmele lui. Ni se dezvăluie o parte importantă din făptura lui — asta e tot“.

„După cum înţeleg, credeţi că omul complet din întreaga literatură e Ulise“.

„Da. Faust cel fără-de-vîrstă nu e un om. Dar l-ai pomenit pe Hamlet. Hamlet e o fiinţă umană, dar e numai un fiu. Ulise îi e fiu lui Laertes, dar e şi tatăl lui Telemah, şi soţ Penelopei, amant lui Calypso, tovarăş de arme războinicilor greci din jurul Troiei şi rege al Ithacăi. A fost supus multor încercări dar le-a învins cu înţelepciune şi curaj. Nu uita că a vrut să scape şi de armată, simulînd nebunia. Nu ar fi luat niciodată armele şi nu s-ar fi dus la Troia, dar sergentul recrutor grec a fost mai viclean şi, în vreme ce el ara nisipurile, i l-a aşezat pe copil, pe Telemah, în faţa plugului. Dar, odată ajuns în luptă, cel care se opusese războiului pentru motive de conştiinţă devine un partizan al luptei pînă la capăt. Cînd aliaţii voiau să abandoneze asediul, el a insistat să rămînă pînă cînd va cădea Troia“. Şi apoi a continuat : „Încă un lucru — povestea lui Ulise nu se încheie odată cu războiul troian. Ea începe exact atunci cînd ceilalţi eroi greci s-au întors să-şi trăiască restul vieţii în pace. Şi apoi — rîse Joyce — a fost cel dintîi gentleman din Europa : cînd înaintează, gol, s-o întîlnească pe tînăra prinţesă, îşi ascunde de ochii ei feciorelnici goliciunea trupului îmbibat de apa mării, încrustat cu spini. A fost şi un inventator. Tancul e creaţia

lui : cal de lemn sau cutie de fier, n-are nici o importanţă. Amîndouă sînt nişte carapace care conţin războinici înarmaţi".

„Ce înţelegeţi printr-un om complet ? întreabă Budgen. De exemplu, dacă un sculptor face portretul unui om, omul e tridimensional, dar nu necesarmente complet în sensul că ar fi ideal. Toate trupurile omeneşti sînt imperfecte, limitate într-un fel sau în altul. La fel şi fiinţele umane. Iar Ulise..."

„El e amîndouă. Îl văd din toate părţile, deci e un *ronde-bosse* în sensul operei sculptorului dumitale. Dar e şi un om complet. Un om bun"[29].

Ulise „nu a fost un zeu", pentru că avea toate defectele omului obişnuit ; dar era bun, prietenos — le spunea el lui Suter şi Budgen[30]. Îi explica tînărului său prieten că „scrierea unui roman e asemănătoare compunerii unei bucăţi muzicale"[31]. Dar cum pot fi încorporate „acordurile şi motivele" în compoziţia romanului ? Şi îşi dădea răspunsul : „Cineva poate să mănînce o mîncare de rinichi în primul capitol, să sufere de o boală de rinichi în alt capitol şi un prieten al său poate fi lovit în rinichi în alt capitol"[32]. De fapt, preciza el, romanul lui va fi, printre altele, un epos al trupului omenesc. Fiecare episod va fi dominat de cîte un organ al făpturii umane ; pentru a depăşi tradiţionala „dihotomie a trupului şi a sufletului", pentru a revela fundamentala lor unitate", intenţiona „să desfăşoare imaginile minţii sub influenţa funcţiunilor fizice".

Centrînd imaginile în jurul unor cuvinte-cheie care revin în diverse momente ale dezvoltării narative în diverse poziţii conotative, Joyce se apropia de concluziile psihanalizei, într-o asemenea măsură încît se simţea adesea obligat să declare că „Freud nu-l interesează", pentru ca nu cumva să fie suspectat, probabil, de pastişă. „Ce-i cu toată agitaţia şi sîcîiala asta despre misterul subconştientului ? Dar misterul conştientului ? Ce ştiu ei despre asta ?"[33], îl întreba el pe Budgen.

Dar, observă Ellmann[34], aparenta lipsă de interes a lui Joyce e contrazisă de minuţia cu care el îşi nota visele : interpretările sale dovedesc influenţa ideilor lui Freud[35]. În acei ani, toate conversaţiile cu prietenii săi evoluau inevitabil spre temele care îl obsedau : simbolurile, alegoriile din *Ulise*, relaţiile dintre ele. August

Suter, sculptorul, îl acuza chiar că „îi folosește pe cei din jur pentru propriile experiențe“ [36]. Fiecare cunoscut de-al lui era comparat cu un animal într-un soi de zoomorfie medievală foarte strictă. În fiecare zi stabilea o nouă analogie pe care le-o comunica prietenilor. Nu ezita să le ceară sfatul, să-și confrunte ideile cu ideile lor ; nu spera — declara el, să obțină răspunsul cel mai adecvat, dar discuțiile acestea îi stimulau imaginația. Și, cum întregul material epic al romanului era „viața umană“, oricine se pronunța asupra problemelor cărții „era o autoritate în materie“ ; avea întotdeauna la sine un teanc de foițe de hîrtie și își nota impresii, observații ale celor cu care stătea de vorbă : le umplea repede, pe amîndouă fețele, scria și în diagonală și, cînd ajungea acasă, le descifra citindu-le cu lupa.

Frank Budgen relatează o întîmplare care dovedește cîtă importanță acorda Joyce detaliului verosimil. Într-o zi a povestit că o doamnă cu veleități scriitoricești l-a vizitat, cerîndu-i părerea despre o scriere de-a ei ; în treacăt, i-a spus că i-o citise portarului de la hotelul unde stătea ; „am întrebat-o : «Ce crede portarul hotelului despre opera dumneavoastră ?». Mi-a răspuns : «A avut obiecții într-un loc — eroul meu se duce în pădure, găsește o buclă a fetei pe care o iubește, o ia și o sărută cu patimă». «Dar — i-am spus — asta mi se pare frumos și emoționant. Ce nu i-a plăcut portarului ?». Și atunci ea mi-a spus ce-i răspunsese el : «E foarte bine ca eroul să găsească bucla, s-o ia și s-o sărute, dar înainte s-o sărute, trebuie să-l puneți s-o șteargă de murdărie cu mîneca»“. „Și ce i-ai spus doamnei ?“ l-au întrebat prietenii. „I-am spus — și am fost foarte serios cînd i-am spus-o — să se ducă înapoi la portarul hotelului și să-i urmeze sfatul. «Omul ăsta — am zis — e un geniu al criticii. Nu vă pot spune nimic pe care să nu vi-l poată spune și el»“ [37].

De la Budgen, care îl întîlnea aproape zilnic în această perioadă, aflăm că Joyce lucra fără pauză la roman, indiferent de greutățile întîmpinate și, mai ales, de durerile, uneori insuportabile, provocate de boala de ochi. Între timp, făcea mari eforturi să țină în viață compania teatrală, grav amenințată de ostilitatea fățișă a Consulatului britanic (într-un rînd, repetițiile cu o piesă a lui Chesterton au trebuit să fie întrerupte pentru că, mai mult ca sigur, actorilor englezi și americani care accep-

taseră să joace li s-a sugerat că activitatea trupei ar putea fi interpretată ca un act ostil Aliaţilor). Joyce şi Sykes nu s-au dat bătuţi şi au pregătit un spectacol cu trei piese care se putea reprezenta cu o distribuţie mai redusă : *O privire de 12 lire* a lui James Barrie, *Călători pe mare* de Synge şi *Doamna brună din sonete* a lui Shaw. E greu de crezut că funcţionarii consulatului nu au băgat de seamă că nici unul din autorii puşi în scenă nu era englez : Barrie era scoţian, ceilalţi doi irlandezi. Joyce nu era foarte mulţumit de soluţia aleasă : Barrie nu îl interesa, Shaw i se părea un „şarlatan", iar în privinţa piesei lui Synge nu îşi schimbase părerile — comunicate cîndva, pe un ton tăios, autorului ei : tragedia era construită pe nişte tipare care nu răspundeau cerinţelor aristotelice ; dar, pentru că Norei i se distribuise un rol (minor, e drept), s-a hotărît să continue pregătirile pentru spectacol.

Hărţuielile consulului-general britanic nu conteneau : Sykes era şantajat, cerîndu-i-se să se pregătească pentru încorporare, iar Joyce era sfătuit să se înscrie voluntar în armată (ameninţat fiind, foarte transparent, că altfel va fi trecut pe lista neagră), deşi aceasta nu era cu putinţă, nu numai din cauza bolii — el tocmai trecea printr-o criză gravă de glaucom —, dar şi pentru că putuse pleca din Austro-Ungaria, unde ar fi putut să fie internat într-un lagăr, numai după ce promisese solemn că nu va participa în nici un fel la război. Aşa că era firesc ca el să nu-şi ascundă bucuria cînd a aflat că guvernul britanic întîmpina mari dificultăţi în Irlanda, unde izbucnirea unei răscoale era iminentă.

Spectacolul — boicotat de funcţionarii consulari — a avut mult succes, aşa încît, la cîteva zile după aceea, trupa pleca în turneu la Lausanne, Geneva, Montreux şi Interlaken : Joyce nu a putut-o însoţi decît pînă la prima escală, durerile ochiului stîng necontenind. Lucra, însă, mereu la *Ulise*, aşa cum o dovedeşte regularitatea apariţiilor în *The Little Review*. Capitolele publicate în revista newyorkeză nu au trecut, fireşte, neobservate ; într-o recenzie a unei noi cărţi a lui Yeats, publicată în *Atheneum* din 4 iulie 1919, T. S. Eliot se va referi la „brutalitatea" care e justificată „pînă la dimensiunile măreţiei în ultima operă a domnului Joyce"[39]. Şi Ezra Pound sesizase „brutalitatea" şi încercase să-l convingă

pe Joyce să renunțe la unele pasaje din portretul lui Bloom, sugerîndu-i că „folosește cuvinte mai tari decît e necesar", ceea ce ar putea duce la „suprimarea revistei" și la „întemnițarea augustei noastre redactoare" [40]; unele concesii făcute autorităților erau necesare din rațiuni tactice : o ediție completă va fi posibilă mai tîrziu, într-o traducere oarecare, într-o limbă de circulație mai restrînsă [41].

Peste cîteva luni, la 22 noiembrie 1918, Pound îi scria din nou : „Dragă Joyce, Bloom e un om grandios ; ai răspuns cu atotputernicie criticilor care mă întrebau dacă, după ce l-ai creat pe Stephen mai mult sau mai puțin autobiografic, vei putea cîndva să mergi mai departe și să creezi un alt personaj. «Al doilea personaj e adevăratul test» etc., etc., blablabla, bolboroseli prostești" [42].

La Londra, Harriet Weaver continua să caute un tipograf care să culeagă textul episoadelor din *Ulise*, pregătindu-le pentru publicarea în *The Egoist* : dar abia într-un tîrziu a fost convins unul că nu întîmpină nici un pericol dacă zețuiește ce se tipărise pînă atunci în Statele Unite ; dar nici acesta nu a consimțit să culeagă mai mult de patru capitole. Roger Fry, unul dintre cei mai proeminenți critici de artă englezi ai vremii (între 1905 și 1910, director al Muzeului Metropolitan din New York și, în noiembrie 1910, cînd organizase la Londra o expoziție de pictură modernă franceză, boicotat de reprezentanții artei conservatoare), a sfătuit-o pe miss Weaver să încerce să publice cartea la noua editură a soților Leonard și Virginia Woolf. Răspunsul primit de devotata prietenă a lui Joyce nu era deloc încurajator : pe soții Woolf îi interesa foarte mult cartea (citiseră primele patru episoade publicate pînă atunci), dar tipografiei lor i-ar fi trebuit doi ani s-o publice, pentru că toate operațiile se fac aici manual. Motivele par, însă, a fi altele : consemnînd, în jurnalul ei, discuția pe care o avusese cu Harriet Weaver, Virginia Woolf se va referi la *Ulise* ca la „o carte înfășurată în indecență" [43] și o privea ca pe o operă „imatură", deși Katherine Mansfield, care a răsfoit într-o zi manuscrisul, le spunea soților Woolf că „acesta e un episod care va figura în istoria literaturii" [44].

Între timp, *Exilații* păreau, în sfîrșit, să-și facă drum. În *The Times Literary Supplement* din 25 iulie 1918,

Arthur Clutton-Brock recenza pe larg piesa și recomanda teatrelor engleze s-o reprezinte (ceea ce ele nu s-au grăbit s-o facă, iar Joyce l-a învinuit — pare-se, fără temei — pe Bernard Shaw că el ar fi fost cel care s-a opus punerii ei în scenă). Foarte favorabilă era și prezentarea din *„The New Statesman*, semnată de unul dintre temuții critici dramatici ai vremii, Desmond McCarthy, și cea din ziarul *Umana* din Trieste, publicată de un prieten al lui Joyce, Silvio Benco. În septembrie 1918, James a primit o scrisoare de la Stefan Zweig care se declara un admirator al piesei și mărturisea că ar fi dorit să o vadă tradusă în germană pentru că, era sigur, imediat după ce războiul se va sfîrși, ea va putea fi reprezentată în țara lui[45]. Lucru pe care nu-l putea face trupa condusă de Sykes și de Joyce însuși : nu se găsea un interpret în stare să-l joace pe Richard Rowan. În schimb, ei au pus în scenă *Profesiunea doamnei Warren* a lui Shaw, care era încă interzisă în Anglia.

Dar atmosfera în neutra Elveție era departe de a fi liniștită. Încă de la începutul toamnei lui 1918, Joyce a aflat de atentatele puse la cale de nihiliști, în diverse țări europene. „Ca artist — îi spunea el atunci unui prieten — nu pot accepta conformismul politic [...]. Ca artist, sînt un adversar al statului. Fără îndoială, trebuie să-l recunosc, de vreme ce, în toate acțiunile mele, vin în contact cu instituțiile lui [...]. Firește, nu-i pot aproba pe cei care aruncă o bombă într-un teatru ca să-l ucidă pe rege și pe copiii lui. Pe de altă parte, însă, s-au purtat statele mai bine cînd au înecat lumea în sînge ?“ [46].

La începutul lui noiembrie, revoluția germană s-a extins și în Elveția : muncitorii au declarat grevă generală. Guvernul cantonal al Zürichului a intervenit, împărțind orașul în mai multe sectoare pe care le-au încredințat pazei unor soldați din trupele de munte, aduse din cele mai înapoiate regiuni ale Elveției și care îi urau pe orășeni. În fiecare seară, trupa lui Sykes și a lui Joyce trecea, venind de la repetiție, pe străzile întunecate, înfruntînd privirile suspicioase ale soldaților înarmați pînă în dinți. În această atmosferă, spectacolele nu au mai avut nici un succes și, pentru că Joyce a trebuit să se retragă din cauza adversității față de el a Consulatului britanic care afecta întreaga activitate a trupei și

noul administrator al companiei dramatice s-a dovedit neîndemînatic, activitatea trupei a încetat [47].

De acum înainte, Joyce se putea consacra numai compunerii lui *Ulise*.

NOTE

1 Ion Ianoşi, „Momentul «Ulysses» în cultura europeană", în *Secolul 20*, nr. 4 (256)/1982, p. 50.

2 *Ibid.*

3 *Idem*, p. 51.

4 Ellmann, *James Joyce*, p. 422.

5 Herbert Gorman, *op. cit.*, p. 243—4.

6 Ellmann, *James Joyce*, p. 424.

7 *Ulise*, p. 211.

8 Cînd, mult mai tîrziu, în 1929, prietenul său italian Nino Frank l-a convins să accepte participarea, ca membru în comitetul de redacţie al revistei *Bifur*, el a recomandat publicarea unor scriitori irlandezi, scoţieni, australieni, sud-africani, dar a nici unui englez: la auzul numelui lui T. S. Eliot, a făcut o grimasă dezaprobatoare, iar despre D. H. Lawrence a spus că „scrie prost" şi că e „obscen" (păreri pe care le-a avut şi autorul *Amantului doamnei Chatterley* despre *Ulise*).

9 John Quinn a scris o recenzie laudativă a *Portretului artistului* în revista *The Vanity Fair* din mai 1917 şi i-a trimis lui Joyce o sumă de bani în schimbul manuscrisului *Exilaţilor* (pe care nu va izbuti, însă, s-o reprezinte niciodată la un teatru american).

10 În *The Nation*, 24 februarie 1917.

11 *Wild Youth*, în *The Times Literary Supplement*, 1 mart. 1917.

12 Georges Borach, *Conversations with Joyce*, în *College English*, XV (mart. 1954), pp. 325—7.

13 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 425, *n*.

14 Ion Ianoşi, *op. cit.*, p. 52.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 *Idem*, p. 53.

18 Margaret C. Anderson, *My Thirty Years' War*, New York, 1930, p. 126.

19 *Idem*, p. 174—5.

20 Ellmann, *James Joyce*, p. 439.

21 Vezi Joyce, *Critical Writings*, pp. 246—8.

22 Traducere de Andrei Brezianu, în *James Joyce: accentul pacifist de la „prima verba" la Dooleysprudence*, *Secolul 20*, nr. 4 (256)/1982, pp. 70—1.

23 Frank Budgen, *James Joyce and the Making of „Ulysses"*, Bloomington, 1960, p. 156.

24 *Idem*, p. 188.

25 *Idem*, p. 181.

26 *Idem*, p. 13.

27 Ellmann, *James Joyce*, p. 447.

28 Cf. *ibid.*

29 Frank Budgen, *op. cit.*, pp. 15—17 ; 191.

30 Ellmann, *James Joyce*, p. 450.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

33 Frank Budgen, *op. cit.*, p. 8.

34 Ellmann, *James Joyce*, p. 450.

35 Joyce i-a vorbit lui Budgen despre o „carte a viselor" pe care o ţinea în 1916 (vezi *idem*, pp. 450—2).

36 *Idem*, p. 452.

37 Frank Budgen, *op. cit.*, p. 194.

38 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 454.

39 Pînă la acea dată, apăruseră în *The Little Review* primele zece capitole ale lui *Ulise*.

40 *Pound/Joyce, The Letters of Ezra Pound to James Joyce with Pound's Essays on Joyce*, p. 131 (scrisoare din 29 martie 1918).

41 *Ibid.*

42 *Idem*, p. 145.

43 Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, Londra, 1954, p. 363.

44 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 457.

45 Vezi *idem*, pp. 457—8, *n*. Mai tîrziu, lui Zweig i se va datora iniţiativa traducerii *Exilaţilor* şi a reprezentării ei la München.

46 Georges Borach, *op. cit.*, p. 325—7.

47 Vezi Ellmann, *James Joyce*, pp. 460—1. Mai tîrziu, Joyce va trebui să facă faţă unor dificultăţi rezultînd din protestul oficial al secretarului Societăţii autorilor englezi care cerea daune pentru reprezentarea unei piese fără consimţămîntul autorului ei şi fără a i se fi transmis nici un fel de drepturi. Dramaturgul în numele căruia intervenea Societatea autorilor era Bernard Shaw (vezi *idem*, pp. 479—80).

2.

Romanul avansa destul de repede. Joyce era obsedat de construcţia episoadelor şi toate conversaţiile cu prietenii lui se roteau în jurul lui *Ulise*. Evenimentele existenţei zilnice se transformau în momente ale desfăşurării narative, prietenii şi duşmanii deveneau lent personaje ale cărţii : rareori modelele reale ajungeau în paginile romanului altfel decît printr-un transfer direct al portretelor, îngroşate de cîteva trăsături ce le revelau ridicolul : aproape niciodată ele nu proveneau din sinteza unor personaje diverse, ci îşi păstrau identitatea, uşor recunoscută de oricine a citit cu atenţie însemnările celor care l-au cunoscut la Zürich.

Vreme de cîteva luni, din primele zile ale lui decembrie 1918, pînă la sfîrşitul lui martie 1919, a fost tulburat de o stranie idilă. Într-o seară a văzut pe stradă o siluetă care i-a amintit, cu o tresărire, de aceea a fetei zărite în urmă cu douăzeci de ani stînd în apa mării, în apropiere de ţărmul Dublinului, într-o imagine de o desăvîrşită candoare. A urmat un inocent schimb de scrisori, cîteva întîlniri furişe : Marthe Fleischmann era sfioasă şi se temea de logodnicul şi tutorele ei, un domn mult mai în vîrstă decît ea ; Joyce era, la rîndu-i, foarte stingherit : avea senzaţia (agravată de boala la ochi [1]) că îmbătrîneşte repede şi că, lîngă Marthe, e de-a dreptul grotesc. Episodul va fi regăsit, cu foarte puţine transformări, în episodul Bloom-Martha Clifford din *Ulise*. Idila se va încheia tragic : Marthe va suferi un şoc nervos, va fi internată într-un sanatoriu de unde, prin intermediul tutorelui ei, îi va transmite lui Joyce că îl consideră răspunzător de această nenorocire.

Între timp, o altă întîmplare se va adăuga sîcîielilor de fiecare zi : unul dintre funcţionarii consulatului britanic, Henry Carr, care jucase într-un spectacol organizat

de „The English Players", s-a dovedit a fi de rea-credință și a refuzat să înmîneze banii încasați pe biletele încredințate de Joyce : mai mult, a cerut să fie despăgubit pentru „costumul și mănușile" cumpărate „în vederea unei interpretări adecvate" a rolului încredințat. Cînd Joyce l-a căutat în birourile consulatului, cerîndu-i să-și achite datoriile, Carr l-a alungat, pare-se insultîndu-l.

Joyce a deschis de îndată acțiune juridică împotriva funcționarului necinstit și agresiv ; procesul avea să dureze multă vreme și se va încheia în defavoarea reclamantului, pentru că Henry Carr nu va recunoaște că l-ar fi injuriat (martorii, colegi ai pîrîtului, vor susține că nu fusese rostit nici un cuvînt insultător) și își va susține mai departe dreptul de a fi despăgubit pentru cheltuielile pe care le făcuse „pentru succesul spectacolului". Joyce a socotit că acest caz, în care „tirania oficialității persecuta arta", se cuvine cunoscut de cît mai multă lume. Le-a scris, povestind pe larg întîmplarea, lui James Pinker, agentul literar londonez care — la sugestia lui Wells — se oferise să-i reprezinte interesele în conflictul cu editorii *Portretului,* celor doi conducători ai unei delegații din Paris a americanilor de origine irlandeză (cu convingerea că nedreptatea care i se făcea avea și un aspect politic, de persecutare a irlandezilor), lui W. B. Huebsch, editorul american care îl convinsese pe Mencken să publice cîteva povestiri din *Oameni din Dublin,* lui Padraic Colum (aflat și el pe atunci la New York), unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai literaturii irlandeze tinere. Toți s-au ferit să ia o atitudine decisă față de acest caz (e adevărat, îndeajuns de nebulos, mai ales pentru că le era prezentat cu atîta patimă). Cu o singură excepție : Colum și soția lui au început de îndată să strîngă bani, cu gîndul să îi trimită lui Joyce care avea neapărat nevoie să acopere cheltuielile de judecată. La scurtă vreme după aceea, Joyce a primit de la ei o scrisoare în care era anunțat că un prieten de-al lor, un milionar, le trimisese șapte sute de dolari pentru a-i fi remiși „sărmanului năpăstuit" ; peste două săptămîni, un alt prieten bogat le-a mai trimis trei sute de dolari. Lui Joyce nici nu i-a trecut prin minte să-și plătească obligațiile față de justiție, ci a făcut o generoasă donație de două sute de dolari trupei „The English Players", iar restul l-a păstrat

pentru acoperirea nevoilor (e adevărat, foarte presante) ale propriei familii [2].

Adversarii lui Joyce în acest obositor proces, consulul-general (viitor ambasador în Polonia) şi cei doi funcţionari care au depus mărturie mincinoasă, au devenit personaje abjecte ale romanului. Şi întregul capitol *Ciclopii*, la care lucra pe atunci, a fost „modelat cu afecţiune în felul în care ştiţi“ — îi scria el lui Budgen ; irlandezul „îşi descărca sufletul, vorbind despre anglo-saxoni în cel mai desăvîrşit stil fenian, injurios, plin de murdăriile haznalelor, referindu-se la industria lor standard“ [3].

Romanul continua să deruteze ; chiar şi Ezra Pound îşi mărturisea rezervele faţă de un episod precedent, *Sirenele*, trimis lui mai de mult în vederea publicării obişnuite în *The Little Review :* nu cumva Bloom era adus în prim-plan, în dauna lui Stephen-Telemah ? [4]. Comentariul lui Joyce a fost tranşant : „Stephen nu mă mai interesează“ [5]. Pound considera că nu era nevoie să se modifice stilul odată cu fiecare capitol ; într-o discuţie cu Georges Borach, Joyce se justifica : „Am terminat zilele trecute capitolul *Sirenele*. O treabă bună. Am scris capitolul acesta cu toate notaţiile muzicale : *piano, forte, rallentando* şi aşa mai departe. Apare şi un cvintet, ca în *Meistersinger*, opera mea favorită din Wagner... De cînd am explorat resursele şi artificiile muzicii şi le-am folosit în acest capitol, nu m-a mai interesat deloc muzica. Eu, marele prieten al muzicii, nu mai pot s-o ascult. Văd toate trucurile şi nu mă mai pot bucura de ea“ [6].

Era necontenit preocupat de paginile scrise pînă atunci. Într-o seară, împreună cu prietenul său, Ottocaro Weiss, a mers la operă, la o reprezentaţie cu *Walkiria*. În pauză, tînărul comenta cu entuziasm muzica wagneriană. „Nu ţi se pare că efectele muzicale ale *Sirenelor* mele sînt mai bune decît ale lui Wagner ?“, l-a întrebat Joyce. „Nu !“. Joyce i-a întors spatele şi a plecat acasă [7]. Lipsa de reverenţă cu care se vorbeşte despre *Walkiria* în episodul *Circe* din roman îşi are, cu siguranţă, explicaţia în întîmplarea relatată de Ellmann.

Dintre toţi prietenii lui Joyce, numai Budgen îşi manifesta admiraţia faţă de *Sirene*. Chiar şi Harriet Weaver era foarte rezervată : „Domnul Pound mi-a trimis acum cîtva timp episodul *Sirenelor*. Cred că am putut desluşi cum scrisul v-a fost afectat într-o oarecare măsură de

grijile pe care le-ați avut; vreau să spun că episodul nu mi se pare că atinge intensitatea cu care m-ați deprins“[8]. Joyce a răspuns pe un ton resemnat, dezamăgit, dar hotărît să nu facă nici un fel de concesie[9].

În august (probabil în urma stăruințelor lui Stefan Zweig), *Exilații* a fost reprezentată la München, după cum se pare într-o foarte bună distribuție. Joyce nu a putut obține viza: în seara premierei, în casa unui prieten, actor, aștepta, împreună cu Nora și cu Weiss, un telefon de la München care să-i dea de veste despre felul cum a fost primită piesa. Ceasurile treceau, știrea întîrzia să sosească, atmosfera era extrem de încordată. Într-un tîrziu, o telegramă a anunțat că piesa nu a avut succes: „Un fiasco!“, a comentat Joyce[10]. Presa müncheneză venită a doua zi confirma — uneori pe un ton necruțător, alteori mai îngăduitor („poate că drama nu a fost scrisă pentru marele public“) — eșecul *Exilaților*. Joyce nu a fost prea afectat: credea fără umbră de îndoială în valoarea piesei lui.

Se hotărîse să plece din Zürich: după ce toți refugiații de război se întorseseră acasă, orașul rămăsese pustiu și sumbru. Era convins că atmosfera de aici îi agrava boala de ochi. Un incident foarte neplăcut i-a tulburat ultimele zile ale șederii în Elveția: la 1 octombrie, banca l-a informat că stipendiul lunar de care beneficiase pînă atunci i-a fost retras. L-a bănuit, evident fără motiv, pe Weiss care ar fi putut-o influența pe doamna McCormick, denigrîndu-l în vreun fel oarecare. Norei i s-a părut improbabilă o asemenea concluzie, dar Joyce a rămas neclintit în convingerea sa. (Peste douăzeci de ani, într-o notă trimisă lui Gorman care lucra atunci la biografia lui, făcea încă aluzie la „trădarea“ de care se făcuse vinovat un fost prieten[11]). La un moment dat, a fost mai puțin convins de felonia lui Weiss și l-a suspectat pe Carl Jung, medicul curant al bogatei americance, în care ea avea o încredere nelimitată. S-ar părea că supoziția nu e cu totul lipsită de temei: Jung auzise vorbindu-se despre *Ulise*, dar nu fusese defel impresionat de formula narativă a irlandezului; aflase că Joyce obișnuiește să bea și nu avea nici o încredere în arta de constructor a cuiva care nu își păstra deplina luciditate. I se relatase, poate, că protejatul doamnei McCormick fusese sfătuit de ea să-l con-

sulte în legătură cu maladia de ochi și că el refuzase, fiind de presupus că s-a simțit jignit. În afară de aceasta, sfatul pe care-l dăduse cîndva pacientei sale de a-și retrage sprijinul bănesc acordat lui Ermanno Wolf-Ferrari se dovedise foarte inspirat : muzicianul se scuturase din inerție și se întorsese la lucru (deși, într-o discuție din 1953 cu Ellmann, Jung nu își va mai aminti exact ce se întîmplase cu 34 de ani în urmă [12]). Erau, deci, motive ca tratamentul să fi fost încercat și în cazul lui Joyce. După cum se poate ca nestatornica doamnă McCormick să nu fi avut nevoie de nici un motiv pentru a lua o asemenea hotărîre (o mai făcuse cîndva cu Philipp Jarnach).

Explicația nu prezenta nici un fel de interes decît pentru Joyce care se vedea din nou, ca de fiecare dată cînd pleca într-un alt oraș, fără bani și fără speranța că ar fi avut cum să-și rezolve dificultățile într-un viitor apropiat. S-a răzbunat pe binefăcătoarea lui de odinioară, trimițînd-o într-una din bolgiile Infernului său, în episodul *Circe* din *Ulise*, unde o doamnă Mervyn Talboys, femeie din lumea bună, dezagreabilă și întrucîtva sadică, are ceva din trăsăturile fostei lui protectoare. (Dar, în 1932, cînd va afla de moartea ei, o va evoca în cîteva rînduri pline de sinceră gratitudine [13] ; și, se cuvenea să recunoască, generozitatea ei îi crease împrejurările prielnice compunerii unei părți însemnate din *Ulise).*

La mijlocul lui octombrie 1919 pleca spre Trieste. La aflarea veștii, Stanislaus (care fusese eliberat din lagărul austriac de lîngă Linz și începuse din nou să dea lecții) și cumnatul lui, Frantisek Schaurek (care se întorsese și el imediat după terminarea războiului, împreună cu soția lui, Eileen, și cei doi copii ai lor) s-au speriat : perspectiva de a-și împărți apartamentul cu James și cu ai săi nu era deloc ispititoare. Stanislaus avea toate motivele să-și amintească de scandalurile de altădată, de datoriile neplătite și, în plus, era supărat pentru că împotriva promisiunii pe care i-o făcuse, fratele lui nu îi dedicase *Oamenii din Dublin* și pentru că transformînd *Stephen-Eroul* în *Portretul artistului*, îl expulzase din carte pe Maurice, fratele lui Stephen ; nici un argument estetic nu îl putea îmblînzi.

Eileen i-a luat, însă, apărarea fratelui lor și, în cele din urmă, Stanislaus (tot Stanislaus !) a trebuit să se

mute într-o cameră mai mică și să facă loc noilor sosiți. James nu a făcut nici un comentariu privind starea finanțelor lui (înainte de plecarea din Zürich își amanetase ceasul de argint), dar, de îndată ce au rămas singure, Nora i-a spus cumnatei sale : „Mulțumesc, Eileen ; nu mai aveam nici un ban"[14]. De data aceasta situația dramatică a fost rezolvată mai repede : editorul Huebsch a răspuns apelului disperat al lui Joyce și i-a trimis un avans din drepturile cuvenite pentru carte, o sumă care i-a permis să-și rezolve problemele imediate. Dar *Ulise* părea să fi eșuat ; cel puțin aceasta era senzația autorului lui care nu mai avea putere să-l continue[15].

Nu s-a descurajat. Era, așa cum se putea constata ușor, obsedat de carte : în orele de clasă, la „Scuola Superiore di Commercio Revoltella" (care era pe cale să devină Universitatea din Trieste) rămînea îndelung cu privirea în gol sau își privea studenții fără să-i vadă. Din fericire, lecțiile nu-i luau multă vreme (o oră pe zi, șase zile pe săptămînă), dar și așa Joyce avea impresia că îl abăteau de la scrierea romanului[16].

În noiembrie 1919, hotărît să încheie compunerea romanului în anul următor, a început să lucreze la *Nausicaa*. Îi simțea lipsa lui Budgen, nu avea cu cine să se sfătuiască și, de aceea, îi scria des, povestindu-i amănunțit cum progresează capitolul. Atent, ca întotdeauna, la detalii, îi cerea mătușii sale, Josephine Murray, în Irlanda, să-i trimită o cărțulie ieftină de imnuri al căror stil îi era necesar pentru crearea unui lexic caracteristic unuia dintre personajele importante din *Ulise* ; cerea, de asemenea, răspuns la unele întrebări privitoare la unele străzi din Dublin („E adevărat că sînt copaci ? Ce fel de copaci ? Se văd de pe țărmul mării ? Sînt trepte de la Leahy's Terrace pînă pe trotuarul străzii ?"[17]), necesare plasării lui Bloom într-un mediu descris cu minuție realistă.

La 2 februarie 1920, în ziua în care împlinea 38 de ani (Joyce era superstițios și ținea foarte mult la asemenea coincidențe), încheia redactarea episodului *Nausicaa*. Imediat după aceea, a început să lucreze la un alt capitol, *Boii Soarelui*, despre care îi scria prietenei lui, Harriet Weaver : „E, cred, cel mai greu episod din *Odiseea*, atît din punctul de vedere al interpretării, cît și din cel al scrierii"[18]. În timp ce scria, ținea pe masa

de lucru o diagramă prezentînd dezvoltarea fătului în pîntecele mamei şi studia *Istoria ritmurilor prozei engleze* a lui George Saintsbury [19]. Într-o scrisoare către Budgen, îşi prezenta proiectul de a-şi construi episodul din efecte stilistice preluate de la Sallustiu, Tacit, din versurile aliterative anglo-saxone, de la scriitorii Evului Mediu englez — Mandeville, Malory —, de la elizabethani, de la Milton, Bunyan, Pepys, Defoe, Swift, Steele, Addison, Sterne, Landor, Pater, Newman, din jargonul anglo-chinez, anglo-african şi al negrilor din America, cockney (dialectul vorbit în estul Londrei), irlandez, slangul din Bowery, din poemele populare burleşti, din proza unor scriitori obscuri [20].

O listă de acest fel dovedeşte că, aşa cum îi spunea cîndva lui Budgen, Joyce socotea că adevărata complexitate a romanului său stătea numai în mijloacele lingvistice : „Gîndirea mea e totdeauna simplă" [21]. Cînd va citi episodul, T.S. Eliot va declara că el revelează „zădărnicia tuturor stilurilor englezeşti" [22]. Eliot intuia că Joyce a urmărit o „desacralizare a stilului ca atare" care să se potrivească temei „pîngăririi" dezvoltate de acţiunea capitolului. A calculat că a avut nevoie de 1 000 de ore ca să ducă la capăt *Boii Soarelui* ; era atît de adînc cufundat în propria scriere, încît avea impresia că el însuşi a mîncat boii sacri şi că ei se ivesc de pretutindeni în preajma lui [23].

La începutul lui iunie, împreună cu Giorgio, l-a vizitat pe Ezra Pound, aflat pe atunci la Sirmione, lîngă Lago di Garda ; dar conversaţia lor nu a atins decît subiecte de ordin practic (planul unei călătorii a lui Joyce la Paris, unde să discute posibilitatea traducerii franceze a *Portretului* şi, eventual, a *Oamenilor din Dublin* : Pound ar fi plecat înaintea lui în Franţa, ca să netezească terenul). Întîlnirea dintre aceşti doi artişti ai verbului englezesc s-a produs pe un teren decepţionant de îndepărtat de orice chestiuni artistice. Ea a avut, însă, un rezultat important : Pound şi-a convins prietenul să se mute la Londra, unde climatul cultural i-ar fi fost, negreşit, mult mai favorabil decît în Italia.

Spre disperarea Norei şi a copiilor, au trebuit să se pregătească din nou de plecare [24] (Stanislaus şi cumnatul lui, Schaurek, întrezăreau, însă, în sfîrşit, întoarcerea liniştii în micul lor apartament, atît de trist în

ultimele luni). Joyce intenţiona să se oprească doar cîteva zile la Paris şi, apoi, să se îndrepte spre Anglia. Şi-a prezentat demisia de la Universitate şi a cerut ca, în locul său, să fie numit Stanislaus (administraţia universitară va angaja pe altcineva şi numai după un an va da curs sugestiei fostului profesor).

În drum spre Franţa, familia Joyce s-a oprit două zile la Veneţia, apoi la Milano (James ţinea să-l întîlnească aici pe Carlo Linati care lucra atunci la traducerea italiană a *Exilaţilor)* şi, după ce a traversat Elveţia, a ajuns la Paris abia la începutul lui iulie. Pound i-a primit cu multă prietenie şi le-a găsit o locuinţă convenabilă, nu departe de hotelul la care stătea el însuşi. Lui Joyce îi plăcea Parisul : aşa cum observă Ellmann, venise cu intenţia să plece după o săptămînă şi a rămas 20 de ani [25].

Încă din primele zile ale şederii lui aici, şi-a schimbat comportarea şi a adoptat o atitudine reţinută şi sobră : „în vreme ce alţi scriitori îşi exersau vorbele de spirit, el îşi măsura tăcerile“ [26]. Viaţa lui zilnică era foarte diferită de aceea cu care se deprinsese la Zürich şi la Trieste : în cîteva săptămîni a întîlnit zeci de oameni şi a constatat că toţi îl priveau cu o nespusă curiozitate ; a primit nenumăraţi vizitatori, cei mai mulţi foarte reverenţi. „James — spunea cu maliţie Nora — a băgat de seamă cîtă dreptate avusese întotdeauna să se considere un om important“ [27].

Pound făcuse, între timp, foarte multe pentru a asigura publicarea cărţii : vorbise cu unul dintre cei mai buni agenţi literari din Paris, Jenny Serruys, o tînără pe care o întîlnise în salonul Nataliei Clifford Barney, prietena lui Remy de Gourmont şi a lui Paul Valéry, convingînd-o să traducă în franceză *Portretul artistului*. Cînd ea şi-a dat seama cît de grea ar fi o asemenea întreprindere şi, peste cîteva zile, a declinat oferta, Pound s-a adresat unei alte cunoştinţe, Ludmila Bloch-Savitsky. Doamna Bloch-Savitsky lucra la o altă traducere, dar Pound a ştiut cum s-o facă să lase deoparte cartea pe care o traducea şi să se ocupe de romanul lui Joyce : „Trebuie să traduci *Portretul* şi asta încă imediat, i-a spus el ; nimic din literatura de astăzi şi foarte puţin din literatura de ieri se ridică pînă la înălţimea lui“ [28].

Dar revistele și ziarele pariziene (la început *L'Action*, mai apoi *Mercure de France*) nu s-au lăsat convinse să publice în foileton traducerea cărții. Editions de la Sirène, cu care s-a semnat contractul la 11 august 1921, nu avea s-o tipărească decît în martie 1924. Traducătoarea lucra cu mare grijă, dar Joyce era foarte grăbit ; ea s-a arătat dispusă să renunțe fără să emită nici un fel de pretenții, dar el și-a dat seama că, dacă vrea o transpunere exactă, trebuie s-o lase să lucreze în ritmul care-i convine. La un moment dat, i-a sugerat să dea și numelor proprii echivalentul lor francez : Étienne Dedalus, Jean Lawton ; „Et *Jacques* Joyce, alors ?", l-a întrebat ea : „Mais bien sûr, pourquoi pas ?" [29]. În cele din urmă, a renunțat ; a fost, însă, de acord cu propunerea ei ca titlul francez al romanului să fie *Dedalus*, mai sugestiv decît ar fi fost *Portrait de l'Artiste Jeune* [30].

Joyce se simțea stînjenit de compania lui Pound, de stăruința cu care tînărul său prieten căuta să convingă diverse personalități ale vieții culturale franceze că Parisul avusese noroc cînd irlandezul hotărîse să se stabilească aici : împotriva insinuărilor răutăcioase ale Norei, el era un timid și scandalul (încă nejustificat, socotea el) provocat în jurul lui îl enerva [31]. Doamna Bloch-Savitsky i-a oferit, fără să pretindă nici o chirie, un mic apartament de trei camere în Passy, lîngă Bois de Boulogne, iar Jenny Serruys le-a trimis un pat, pentru că Giorgio nu avea pe ce dormi. De altminteri, ea a preluat, cu naturalețe, cu surîzătoare bunăvoință, multe probleme care îl sîcîiau pe Joyce : nu avea masă de scris, nu știa de unde ar fi putut obține cearșafuri și pături, un pachet de cărți trimis din Trieste nu-i parvenise ; sau, în sfîrșit, rămăsese fără bani.

Se simțea foarte bine în tovărășia ei și a logodnicului ei, William Aspenwall Bradley, traducător al lui Remy de Gourmont și agent parizian al faimoasei edituri americane Harcourt, Brace and Co. ; le explica îndelung semnificațiile episodului *Circe* la care tocmai lucra (deși, se părea, o făcea mai curînd pentru sine decît pentru ei). Lui Bradley, el i-a înmînat și manuscrisul capitolului și s-a arătat nerăbdător să-i afle părerea. Rareori discutau operele altor scriitori ; André Gide era unul dintre cei pe care el îi aprecia : *Simfonia pastorală*, pe care

o citise pe cînd se afla la Zürich, deşi nu i se părea „o operă perfectă", avea „unele trăsături artistice frumoase". Din Proust citise doar cîteva pagini : „Nu văd nici un talent deosebit, dar nu sînt un critic bun"[32]. Le-a înapoiat fără nici un comentariu, volumul de versuri ale lui T.S. Eliot pe care ei i-l împrumutaseră.

Jenny s-a oferit să traducă *Exilaţii ;* el ar fi ţinut enorm s-o vadă reprezentată pe o scenă pariziană : „O piesă nepusă în scenă e un exil fără ieşire"[33]. Ea s-a oferit să încerce să-l convingă pe Lugné-Poë, directorul faimosului Théâtre de l'Oeuvre, să joace piesa lui Joyce, aşa cum jucase pînă atunci atîtea drame de avangardă. Dacă Lugné-Poë nu ar fi acceptat, ar fi încercat la un alt teatru, de pildă la Vieux-Colombier, unde Jacques Copeau realizase cîteva montări admirabile ale comediilor lui Molière şi ale lui Shakespeare. Cu gîndul de a obţine pentru Joyce sprijinul unor intelectuali francezi influenţi, ea l-a adus în saloanele pariziene cele mai reputate ; lui nu-i era deloc la îndemînă şi, cu toate că făcea eforturi să participe la conversaţie, nu izbutea să se ferească de gafe. La o serată în casa Nataliei Clifford Barney, la care lua parte şi Valéry, a indignat-o pe amfitrioană cînd a declarat că „nu-i poate suferi pe Racine şi Corneille" : „Nu credeţi că o asemenea remarcă spune ceva despre cel care a rostit-o ?". Joyce nu a mai scos, toată seara, nici un cuvînt şi a stat retras într-un colţ al salonului[34].

Incidentele de acest fel l-au făcut să simtă o ireductibilă aversiune faţă de sofisticata „lume-bună" (fie ea şi literară) din Paris şi, mai tîrziu, nu va ezita să şi-o manifeste făţiş. O singură întîlnire dintre cele puse cu grijă la cale de prietenii lui a avut o urmare neîndoielnic pozitivă. Doamna Bloch-Savitsky i-a scris poetului André Spire (unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai unanimismului), dîndu-i de veste că „grupul Joyce al lui Pound" a sosit : în ce zi i-ar putea primi ? Cîte „exemplare Joyce" doreşte ? Unul, două, trei sau „nici un fel de Joyce" ? Lui Spire i s-au părut suficiente „două exemplare" şi într-o duminică de iulie, doamna Bloch-Savitsky şi soţul ei împreună cu poetul André Fontanas şi soţia lui şi cu James şi Nora au sosit la vila lui Spire de la Neuilly. Mai erau invitaţi Pound

și Adrienne Monnier, a cărei librărie — „La Maison des Amis des Livres“ — era frecventată de scriitori și de cititorii literaturii moderne franceze. Ea își adusese o prietenă, Sylvia Beach, care plecase din America, „fugind de atmosfera înăbușitoare“ de acasă, unde tatăl ei, pastor presbiterian la Princeton, apăra cu înverșunare sumbrele principii puritane. În noiembrie 1919, Sylvia deschisese o librărie, „Shakespeare and Company“. Discuția a luat, la un moment dat, o turnură foarte vie, cînd unul dintre oaspeți, Julien Benda, a atacat pe cîțiva scriitori renumiți (Valéry, Claudel, Gide) și prietena lor, Adrienne Monnier, le-a luat cu însuflețire apărarea.

Prudent, Joyce s-a retras într-o cameră alăturată. Răsfoia o carte cînd Sylvia Beach s-a apropiat de el, întrebîndu-l : „Sînteți marele James Joyce ?“ ; „James Joyce“, a răspuns el, întinzîndu-i mîna. Ea și-a exprimat admirația față de cărțile lui, Joyce a întrebat-o ce face la Paris. Cînd a auzit de librărie a surîs și și-a scris adresa într-un carnețel pe care l-a apropiat mult de ochi. I-a promis că va trece să o vadă și, a doua zi, s-a și ținut de cuvînt ; i-a vorbit despre toate necazurile lui — avea nevoie de un apartament mai mare (nu cumva știa ea vreunul ?), de bani (ar putea să-l recomande celor care ar vrea să ia lecții de engleză ?). Sylvia i-a făgăduit că se va interesa. S-au despărțit ca doi buni prieteni, fiecare avînd totală încredere în bunele intenții și în buna credință ale celuilalt[35].

Sylvia Beach și Adrienne Monnier vor fi „principalele lui surse despre literatura franceză contemporană“ : „Asculta tot ce-i spuneau — își va aminti Jean Paulhan — și nu scotea un cuvînt“ [36]. În pofida strîmtorării financiare, se simțea excelent la Paris ; „*Odiseea* plutește aici în aer — îi scria el lui Stanislaus : Anatole France scrie *Ciclopul*, Fauré, muzicianul, o operă, *Penelopa*, Giraudoux a scris *Elpenor*, Guillaume Apollinaire *Mamelele lui Tiresias*... Doamna Circe înaintează maiestuos spre sfîrșit“ [37].

Însemnările celor care l-au cunoscut în primii ani ai șederii sale la Paris sînt pline de amănunte privitoare la încercările lui — cel mai adesea zadarnice — de a se salva de sărăcie. Nici eforturile prietenilor săi (nici măcar cele ale lui Ezra Pound care, dintre toți, se dove-

dea a fi cel mai înzestrat cu simț practic) nu au avut succes. Dar Joyce își dobîndise o certă celebritate : erau mulți cei care, aflîndu-se la Paris, țineau să-l cunoască. Se întîmpla și ca unele edituri să-și trimită emisari pentru discutarea condițiilor unei eventuale traduceri a scrierilor lui. În iulie 1920, de pildă, l-a vizitat Yvan Goll, împuternicit de Rhein-Verlag din Zürich, interesată de publicarea unei versiuni germane a *Portretului*. Într-o altă zi, tînărul Philippe Soupault (a cărui carte *Cîmpurile magnetice*, scrisă în colaborare cu André Breton și publicată în acel an 1920, avea să fie întîmpinată cu reacții foarte diverse) a venit să stea cu el de vorbă despre sensurile poeziei lui Blake la a cărei traducere lucra atunci. Pound, Goll și Soupault au fost printre puținii reprezentanți importanți ai avangardei europene în apropierea cărora, la începutul deceniului al treilea, Joyce se simțea bine. (Întîlnirea cu Clive Bell, de exemplu, cel care, încă din 1914 — cînd își publicase cartea, intitulată simplu, *Arta* — era considerat unul dintre cei mai influenți apărători ai picturii moderne de după Cézanne, a însemnat un eșec : cei doi s-au detestat reciproc).

Într-o scrisoare către Harriet Weaver, Joyce mărturisea sincer : „Domnul Pound m-a prezentat mai multor oameni asupra cărora am fost departe de a produce o impresie bună“ [38]. Pe de altă parte, nu-i făcea nici o plăcere să fie comparat cu vreunul dintre scriitorii contemporani, indiferent de valoarea acestuia : „Observ — îi scria el lui Frank Budgen — o încercare ascunsă de a-l opune pe un oarecare Marcel Proust semnatarului acestei scrisori... Am impresia că, dacă mă voi prăbuși, unii admiratori de-ai mei nu vor fi dezamăgiți. Cred că am făcut o impresie proastă aici. Sînt preocupat prea mult de rectificarea acestei impresii“ [39].

Adevărul e că relațiile cu el erau prea puțin comode. Într-un rînd, întîlnindu-l pe Edmond Jaloux, l-a întrerupt cînd acesta a început să laude stilul prozei lui Flaubert : pe un ton sîcîitor, didactic, a înșirat mai multe abateri de la logică ale autorului *Doamnei Bovary* (și aceasta cu toate că întotdeauna s-a declarat a fi un admirator al lui Flaubert). Întîlnirea lui cu T.S. Eliot și cu Wyndham Lewis (relatată de acesta din urmă peste

un deceniu și jumătate [40]) a fost de-a dreptul grotescă : Joyce a jucat cu atîta stîngăcie rolul unei persoane importante care îi privește blazat pe cei din jur, încît Eliot, îndemnat de cea mai sinceră bunăvoință și de admirație să-l cunoască pe irlandez, și-a pierdut răbdarea. Lewis a înregistrat scena mai degrabă cu amuzament decît cu iritare. E limpede, însă, că Joyce manifesta „o rezervă minuțioasă" față de Eliot [41] și că abia mai tîrziu va recunoaște valoarea operei sale. La rîndul său, Eliot era dezamăgit : Joyce nu corespundea decît într-o oarecare măsură entuziastului portret pe care i-l desenase prietenul lui, Pound. „E politicos — recunoștea el — e destul de politicos. Dar e din cale-afară de arogant. Pe dedesubt. De aceea e atît de politicos. Aș prefera să fie mai puțin politicos" [42]. Dar amîndoi, și Eliot și Lewis, vor continua să creadă în arta lui Joyce și, ori de cîte ori soseau la Paris îl căutau pe irlandez și le făcea plăcere să stea cu el de vorbă, fără să se mai formalizeze de ciudățeniile lui.

În scrisorile trimise lui Budgen, aflăm că scrierea episodului *Circe* progresa lent. Povestea homerică îi plăcea pentru că simbolurile ei erau ascunse într-o formă comică ; la fel, impulsurile erotice înăbușite ale lui Bloom și Stephen, înfățișate într-o formă de vodevil care transformau psihanaliza în comedie. După părerea lui, elementul de maximă importanță era *Moly*, floarea magică pe care Hermes i-a dăruit-o lui Ulise ca să-l apere de vrăjile maleficei Circe. „Gîndește-te la acest simbol : o floare albă cu rădăcină neagră. Alte flori au aceeași culoare, răspîndită pe tot trupul, dintre toate, numai aceasta are o rădăcină neagră și corolă albă" [43].

Semnificația florii îl preocupă vreme de mai multe luni : le scrie prietenilor, le supune concluziile lui, îi întreabă dacă ei au întîlnit cumva o referire în stare să-i explice prezența într-un moment crucial al episodului *Circe*. Își înseamnă posibilele conotații, le confruntă, și abia pe la sfîrșitul lui septembrie îl anunță pe Budgen că a rezolvat problema : „Am ajuns la această încheiere. Moly e darul lui Hermes, zeu al drumurilor și înseamnă imperceptibila influență (rugăciune, noroc, agilitate, *prezență de spirit* *, putere de recuperare) care salvează în cazul unei nenorociri... Hermes e zeul indi-

* Subliniat în original.

catoarelor rutiere — adică e, mai ales pentru un călător ca Ulise, punctul în care se unesc drumurile paralele cu cele care vin din cealaltă direcție. Zeul e un accident al providenței. În cazul acesta special se poate spune că planta lui are multe frunze — ...pesimismul congenital, simțul ridicolului, capriciul în unele împrejurări, experiența"[44].

Voia să încheie capitolul înainte de Anul Nou : la 20 decembrie, după ce îl rescrisese, de la primul la ultimul rînd, de șase sau de șapte ori (alții vorbesc despre nouă refaceri ale textului), îl anunță pe Budgen că l-a terminat.

Devenea tot mai presantă problema publicării : nici unul dintre proiectele schițate pînă atunci nu căpăta contur clar. Harriet Weaver trebuie să renunțe, încă din vară, la speranța de a publica romanul în Anglia. Mult mai sigure păreau perspectivele publicării lui în Franța sau, mai ales, în Statele Unite (W.B. Huebsch tipărise pînă atunci *Portretul* și *Oameni din Dublin* în 1916, *Exilații* și *Muzica de cameră* în 1918 și își manifestase interesul pentru *Ulise*[45]). Cu toate că intervenția poștei americane, care confiscase și arsese patru numere din *The Little Review* din cauza episoadelor din *Ulise* conținute de ele, dădea puține speranțe și acestei soluții.

Nici reprezentarea *Exilaților* nu părea să aibă mai multe șanse. După ce Lugné-Poë a anunțat că intenționează să o pună în scenă „în decembrie sau în ianuarie", dar pentru asta va fi nevoie de „o revizie scenică a textului"[46], a fost dezamăgit de rezultatele acestei operații (întreprinsă de un anume Jacques Natanson, despre care nu există dovezi că ar fi fost specialist în adaptări scenice) și, în cele din urmă, l-a informat cu brutalitate pe Joyce că nu are de gînd să piardă 15 000 de franci pentru montarea piesei[47].

La toate aceste nenorociri s-a adăugat o nouă criză a bolii de ochi : în noiembrie și la începutul lui decembrie, durerile deveniseră insuportabile. „Cred că Circe se răzbună pentru lucrurile dezagreabile pe care le-am scris despre legenda ei"[48], scria el la sfîrșitul lui decembrie. Iar la sfîrșitul lunii își exprima speranța că diavolul va lua acest an vechi cu sine cît mai iute cu putință.

NOTE

1 În 1918 el a scris un mic poem al cărui titlu *Bahnhofstrasse*, evoca numele străzii pe care se afla el, cu un an înainte, cînd se produsese gravul atac de glaucom ; concluzia tristă a versurilor era că „tinerețea nu se va mai întoarce niciodată".

2 Vezi Mary Colum and Padraic Colum, *Our Friend James Joyce*, New York, 1958, pp. 141 și urm.

3 *The Letters of James Joyce* (ed. Stuart Gilbert), Londra, 1957, p. 126 (scrisoare din 11 iulie 1919).

4 Vezi *ibid.*

5 Cf. Frank Budgen, *op. cit.*, p. 107.

6 Vezi Georges Borach, *op. cit.*, pp. 325—7.

7 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 473.

8 Cf. *idem*, p. 474.

9 Vezi scrisoarea către Harriet Weaver din 20 iulie *(Letters*, pp. 128—9) și 6 august 1919 *(idem*, p. 129).

10 Vezi Ellmann, *James Joyce*, pp. 475—6.

11 Vezi *idem*, pp. 481—2.

12 *Idem*, p. 483.

13 Vezi scrisoarea către dr. Daniel Brody, 29 aug. 1932 (în *Letters*, p. 324).

14 Ellmann, *James Joyce*, p. 485.

15 Vezi scrisoarea către Budgen, 7 nov. 1919 (în *Letters*, p. 130).

16 Vezi scrisoarea către Budgen, 3 ian. 1920 (în *Letters*, p. 134).

17 Scrisoare către Josephine Murray, 5 ian. 1920 (în *Letters*, p. 135).

18 Scrisoare către Harriet Weaver, 25 febr. 1920 (în *Letters*, p. 137.

19 Ellmann, *James Joyce*, p. 489.

20 Vezi scrisoarea către Budgen, 22 martie 1920 (?) (în *Letters*, pp. 138—9).

21 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 490.

22 Cf. Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 50 (însemnare din ziua de 22 sept. 1920).

23 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 490.

24 Lista cărților lui Joyce, alcătuită de el pe măsură ce le împacheta (listă care s-a păstrat fragmentar), e extrem de semnificativă pentru orizontul lui literar din vremea creării lui *Ulise* : Tolstoi, Turgheniev, Yeats, O.W. Holmes, Molière, Balzac, Foscolo, Wedekind, Hamsun, George Eliot, Macquoid *(Imagini și legende din Normandia și Bretania)*, Lesage, Samuel

Johnson, Francis Hueffer *(Trubadurii)*, un *Ghid al trubadurilor*, Lady Gregory, Colette, Georges Ohnet, Brunetto Latini, Shakespeare *(Hamlet)*, dar și anarhiștii Bakunin și Kropotkin, o istorie pentru elevi a Angliei și multe titluri aparținînd unor scriitori lipsiți de importanță (vezi Ellmann, *James Joyce*, pp. 794—5).

25 *Idem*, p. 496.

26 *Idem*, p. 499.

27 Marilyn French, *The Book as World*, Londra, 1982 (prima ediție în 1976), p. 179.

28 Ellmann, *James Joyce*, p. 500; episodul e relatat și de Ludmila Bloch-Savitsky în prefața traducerii *Portretului* pe care o va publica în 1924.

29 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 500.

30 *Ibid.*

31 *Idem*, pp. 500—1.

32 *Idem*, p. 502.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

35 Vezi Sylvia Beach, *Ulysses in Paris*, New York, 1956, pp. 7—15.

36 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 503.

37 Cf. *idem*, p. 504.

38 Cf. *idem*, p. 506.

39 Scrisoare către Budgen, 24 oct. 1920 (în *Letters*, pp. 148—9).

40 Vezi Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering*, Londra, 1937, p. 272.

41 *Idem*, p. 287.

42 *Idem*, p. 294.

43 Cf. Ellmann, *James Joyce*, pp. 510—1.

44 Scrisoare către Budgen, Michaelmas (29 sept.) 1920 (în *Letters*, p. 149).

45 Între timp, și o altă editură, Boni and Liveright, se arătase interesată de publicarea cărții: agentul ei din Paris, Leon Fleischman, venise (îndemnat, cu siguranță, de Pound) să discute posibilitatea cumpărării drepturilor de editare (vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 512).

46 Scrisoarea lui Joyce către Harriet Weaver, 24 iun. 1921 (în *Letters*, p. 166).

47 Scrisoare către Harriet Weaver, 9 dec. 1920 (în *Letters*, p. 150).

48 Scrisoare către Michael Healy, 30 dec. 1920 (în *Letters*, p. 153).

3

Anul 1921 nu părea, totuși, să înceapă sub auguri prielnici. Săptămînile treceau și răspunsul lui Valery Larbaud, așteptat de Joyce și de prietenii lui, întîrzia. Larbaud era considerat a fi cel mai bun cunoscător francez al literaturii anglo-saxone, iar romanul lui din 1913, *S. O. Barnabooth*, demonstrase că autorul său era receptiv la cultura contemporană de pretutindeni. Îl întîlnise pe Joyce la sfîrșitul lui 1920 (întîlnirea fusese pusă la cale de Sylvia Beach și de Adrienne Monnier) și avusese o atitudine binevoitoare față de irlandez. Se arătase interesat de *Ulise* și Joyce i-a pus la îndemînă numerele din *The Little Review* și paginile dactilografiate din *Boii Soarelui*. De aceea, tăcerea lui Larbaud părea cu atît mai îngrijorătoare.

Abia în ultimele zile ale lui februarie Sylvia Beach a primit o scrisoare de la el : cartea e „la fel de mare și de cuprinzătoare și de umană ca Rabelais", Bloom e „nemuritor ca Falstaff" ; de cînd a citit-o nu mai e în stare nici să scrie, nici să doarmă. Voia să publice traducerea cîtorva pagini — pe care să le însoțească de un articol despre Joyce — în *La Nouvelle Revue Française*, cea mai importantă revistă dedicată literaturii moderne : ar avea autorul amabilitatea să-i trimită o fotografie ? [1].

Cu obișnuita febrilitate, Sylvia Beach și Adrienne Monnier puneau la punct un nou plan : Larbaud trebuia ca, înainte de a-și fi publicat articolul și traducerea, să țină o conferință despre Joyce la *Maison des Amis des Livres*, așa cum făcuse și cînd îl prezentase pe Samuel Butler. La rîndul lui, Joyce lucra mai repede decît oricînd și era sigur că în aprilie sau mai ar putea termina cartea. Ultimul capitol, *Penelopa*, i s-a părut „mai ușor de scris decît fuseseră celelalte" [2]. Îi scria la Trieste prietenului său, Ettore Schmitz, rugîndu-l să-i trimită

notele lăsate acolo și de care avea nevoie să încheie ultimele capitole[3]. Intenționa ca *Ithaca* și *Penelopa* să formeze „o unitate a două părți contrare"[4]; se lupta cu aciditățile Ithacăi — sublimare matematico-astronomico-fizico-mecanico-geometrico-chimică a lui Bloom și Stephen (dracu' să-i ia pe amîndoi !) care pregătește episodul final, amplitudinar curbiliniar, al *Penelopei*"[5].

Proiectul lui e explicat mai amănunțit într-o scrisoare către Frank Budgen : „Scriu *Ithaca* sub forma unui catehism matematic. Toate evenimentele sînt precizate în echivalentele lor cosmice — fizice și psihice—, de exemplu Bloom repezindu-se în jos pe scară, trăgînd apă de la cană, micturiția din grădină, bucățica de lămîie, lumînarea aprinsă și statuia, așa încît nu numai că lectorul va ști totul, în modul cel mai surd și mai rece cu putință, dar și Bloom și Stephen vor deveni corpuri cerești, rătăcitori ca stelele pe care le privesc ei. Ultimul cuvînt (omenesc, omenesc întru totul) îl va rosti Penelopa. Acesta e contrasemnul indispensabil al trecerii lui Bloom în eternitate"[6].

La mijlocul lui august, planul ultimului episod era conceput în detaliu. „Penelopa e *clou*-ul cărții. Prima propoziție conține 2 500 de cuvinte. Sînt opt propoziții în întregul episod. El începe și se încheie cu cuvîntul feminin *yes*. Se învîrte ca imensul glob pămîntesc, lent, sigur și egal, răsucindu-se mereu în cerc, cele patru puncte cardinale fiind pieptul, coapsele, pîntecul și organele feminine ale procreației, exprimate în cuvintele *fiindcă, fund* (în toate utilizările sale — fundul clasei, fundul mării, fundul sufletului), *femeie, da*. Deși e, probabil, mai obscen decît orice episod anterior, mi se pare a fi pe deplin sănătos, normal, amoral, fertilizant, nedemn de crezare, atrăgător, viclean, prudent, o indiferentă *Weib. Ich bin das Fleisch das stets bejaht* *"[7].

Dar veștile primite din America nu erau deloc încurajatoare. În februarie, *The Little Review* a fost chemată în judecată pentru obscenitate. Și pînă atunci Margaret Anderson și Jane Heap trebuiseră să facă față unor asemenea acuzații, de consecințele cărora John Quinn se temea mereu : mai multe numere ale revistei fuseseră confiscate din ordinul Administrației Poștelor, în numele

* Sînt carnea care se rostește întotdeauna.

Legii împotriva obscenităţii [8]. Joyce nu părea îngrijorat : chiar şi-ar fi dorit un proces asemănător celui intentat cîndva *Doamnei Bovary*, convins fiind că scandalul produs i-ar fi făcut cartea la fel de celebră. Aşa cum se prezentau, însă, lucrurile, procesul revistei newyorkeze era departe de a spori prestigiul cărţii.

În septembrie 1920, secretarul Societăţii din New York pentru Prevenirea Viciului a depus la judecătorie o plîngere oficială. Pound şi Quinn îl preveniseră de mai multă vreme pe Joyce că, judecate separat, episoadele pot fi acuzate de obscenitate şi că ar fi mai bine să-şi retragă manuscrisele de la revistă şi să aştepte pînă cînd va putea publica întregul roman. Cînd cele două redactoare au fost chemate în judecată, John Quinn s-a oferit să le pledeze cauza, cu toate că nu le simpatiza deloc, iar aversiunea era cu totul reciprocă. Ezra Pound încerca să-l reconcilieze pe avocat cu clientele sale : le trimetea la tustrei scrisori împăciuitoare [9].

În pofida pledoariei lui Quinn, procesul a fost trimis în faţa Curţii pentru proceduri speciale, ceea ce însemna că înfăţişările trebuiau să aibă loc imediat şi, astfel, Joyce nu putea produce proba decisivă — romanul, în întregimea lui. Procesul s-a judecat la 14 februarie 1921, în faţa unei săli pline de artişti aparţinînd boemei din Greenwich Village ; după ce obiecţia sa privind incompetenţa Curţii de a judeca un astfel de caz a fost respinsă, Quinn şi-a chemat martorii : Scoffield Thayer, redactorul respectatei reviste *The Dial,* Philip Moeller, din partea Ghildei Teatrelor, organizaţie veche şi care se bucura de multă stimă, şi John Cowper Powys, al cărui renume începuse a se constitui încă de pe atunci.

Procesul nu e numai un episod al biografiei lui Joyce : el reflectă şi mentalitatea lumii americane din anii în care „generaţia pierdută" se simţea sufocată de prejudecăţile burgheze. Powys a depus, fără echivoc, mărturie că *Ulise* e „o admirabilă operă literară care nu are cum să le corupă pe tinerele fete". Moeller a încercat să justifice cartea în numele teoriei psihanalitice, dar numele lui Freud nu le spunea nimic judecătorilor. Thayer a susţinut că romanul e foarte valoros, dar a recunoscut că nu ar fi publicat episodul incriminat în revista lui. Cînd a sosit momentul producerii probelor, un judecător a cerut ca pasajele obscene „să nu fie citite

în prezența domnișoarei Anderson". „Dar ea e cea care le-a publicat", a obiectat, surîzînd ironic, Quinn. „Sînt sigur că nu cunoștea semnificația celor publicate de domnia-sa", a replicat, galant, judecătorul [10].

La lectura pasajelor, doi din cei trei judecători au declarat că nu înțeleg nimic. Quinn s-a folosit imediat de această declarație, pentru că, de vreme ce nu poate fi înțeleasă, cartea nu poate corupe pe nimeni. Dar, cu o surprinzătoare stîngăcie, a pus aceste dificultăți de a înțelege textul pe seama lipsei punctuației și aceasta, la rîndul ei, pe seama „miopiei accentuate a autorului". Dezbaterile au fost amînate cu o săptămînă, așa încît completul de judecată „să poată cerceta probele" — cu alte cuvinte, să citească și să încerce să înțeleagă textul lui Joyce.

La reluarea procesului, Quinn și-a susținut apărarea printr-o comparație între *Ulise* și pictura cubistă (ceea ce, evident, nu avea darul de a-i lumina prea mult pe judecători) ; apoi, cu o manevră abilă, a declarat cartea „mai curînd dezgustătoare decît indecentă", argument mult mai la îndemîna magistraților : „manechinele din vitrinele de pe Fifth Avenue sînt mai puțin preocupate de problemele moralității". Procurorul a respins argumentele apărării, „strigînd și gesticulînd apoplectic", ceea ce i-a înlesnit lui Quinn să dea o lovitură de efect : „Iată cea mai bună probă a mea ! Dovadă că *Ulise* nu corupe, nici nu umple mințile oamenilor cu gînduri lascive. Priviți-l ! Și-a pierdut cu totul cumpătul ! Ar vrea să lovească pe cineva. Nu să facă amor cu cineva... Acesta e efectul produs de *Ulise* : el îi înfurie pe oameni... Dar nu încearcă să-i arunce pe oameni în brațele vreunei sirene". Judecătorii au izbucnit în rîs și Quinn a fost convins că a cîștigat [11]. Dar magistrații și-au reluat imediat poza lor solemnă (cam nepotrivită pentru obiectul procesului) și „au hotărît ca editorii lui *The Little Review* să plătească o amendă de cîte 50 de dolari fiecare. Se înțelege că publicarea romanului va fi întreruptă" ; Quinn a trebuit să declare că *Nausicaa* e „fragmentul cel mai vulnerabil din punctul de vedere discutat în acest proces", pentru că altfel, dacă nu făcea această precizare, întregul roman ar fi fost pasibil de acuzația că e obscen, ceea ce ar fi atras condamnarea la închisoare a editorilor.

La ieşirea din tribunal, Quinn s-a întors spre Margaret Anderson : „Şi acum, pentru numele lui Dumnezeu, nu mai publica nici un fel de literatură obscenă !". „Cum aş putea să ştiu cînd e obscenă literatura ?". „Sînt sigur că nimeni nu ştie, dar n-o mai publica !"[12].

Inculpatele şi prietenii lor erau dezamăgiţi de sentinţă[13] : o condamnare la închisoare ar fi asigurat o mult mai mare publicitate revistei şi romanului pe care îl publicase. Dar ziarele de mare tiraj nu au rămas indiferente la cele petrecute în sala Curţii pentru proceduri speciale. *The New York Times* găsea cartea „neinteligibilă şi plicticoasă", dar nu imorală, cu toate că folosirea unor „cuvinte realiste" era regretabilă şi merita să fie pedepsită[14]. *The New York Tribune* se declara de acord cu John Quinn că romanul era „dezgustător, dar nu indecent" şi releva faptul că propoziţiunile incriminate nu erau prea diferite de cele rostite de Portarul din *Macbeth* (piesa se reprezenta atunci pe Broadway). Argumentul, căruia i se adăugau şi cîteva aluzii flatante la scrierile lui anterioare, i-a plăcut lui Joyce, care l-a copiat[15].

Aşa cum, însă, se aşteptau cu toţii, editorul care urma să publice romanul nu a acceptat să respecte contractul decît dacă se vor introduce modificări ale pasajelor de felul celor aduse în discuţie la proces. Cu împuternicirea lui Joyce, Quinn a refuzat condiţiile editorului B. W. Huebsch şi, ca urmare, acesta a declinat formal publicarea cărţii. În aceste condiţii, era normal ca nici un alt editor, dintre toţi cei cu care Quinn a încercat să pună la punct un nou contract, să nu se arate interesat de colaborarea cu un autor al cărui text fusese obiectul unui proces de obscenitate.

Joyce era dezamăgit. I-a povestit Sylviei Beach despre noile lui nenorociri : „Cartea mea nu va mai apărea niciodată", Replica ei a fost neaşteptată : „Veţi fi de acord să-i faceţi lui «Shakespeare and Company» onoarea de a tipări *Ulise* ?". Surprins de francheţea propunerii, Joyce i-a atras atenţia că nu va avea nici un cumpărător pentru carte, dar, în acelaşi timp, „a acceptat fără ezitare"[16].

Lucrurile au început să se aranjeze repede : a doua zi, autorul şi editorul se întîlneau să discute termenii contractului, iar Adrienne Monnier le recomanda un tipo-

graf (Maurice Darantière din Dijon) care publicase pentru librăria ei, în excelente condiții, un *Caiet al Prietenilor cărților*. Silvia Beach a propus un tiraj de 1 000 de exemplare (o sută pe hîrtie de Olanda, semnate de autor, și vîndute la 350 de franci bucata, o sută cincizeci pe *vergé d'arches* — cu 250 franci — și restul, pe hîrtie de cîrpe, la 150 de franci) ; Joyce urma să primească un procent neobișnuit de ridicat din profitul net : 66% [17]. Cînd, după ce stabilise condițiile contractului, ieșea din casă, pornind spre cabaretul unde urma să se întîlnească cu prietenii lui și să sărbătorească evenimentul, s-a întors spre Sylvia Beach și, arătîndu-i-l pe copilul portăresei care se juca pe scări, i-a spus : „Într-o bună zi, băiețelul ăsta o să fie un cititor al lui *Ulise*“ [18].

La masă, cineva i l-a prezentat pe un tînăr irlandez, Arthur Power, venit de mai multă vreme la Paris. Joyce l-a întrebat dacă e „literat“ ; foarte stingherit, Power i-a răspuns că „ar vrea să fie“. „Și ce ai vrea să scrii ?“. „Ceva în stilul scriitorilor satirici francezi“. „Nu vei ajunge niciodată să scrii așa ceva : ești irlandez și trebuie să scrii în spiritul propriei tradiții. Stilurile împrumutate nu sînt de nici un folos. Trebuie să exprimi ce ai în sînge și nu în creier“. Power i-a replicat cu niște cuvinte pe care, cu mai mulți ani în urmă, le-ar fi putut rosti Joyce însuși : era obosit de gîndul că ar aparține unei națiuni anume și voia să fie „internațional, ca toți marii scriitori“. „Înainte de toate — a răspuns Joyce — ei au fost *naționali :* intensitatea propriei conștiințe naționale a fost aceea care i-a făcut să fie, în cele din urmă, internaționali, așa cum s-a întîmplat în cazul lui Turgheniev. Îți aduci aminte de *Însemnările unui vînător*, cît de precisă e atmosfera locală, și totuși din sămînța aceea a ieșit un scriitor internațional. În ceea ce mă privește, am scris întotdeauna despre Dublin, pentru că — dacă surprind mișcările inimii Dublinului — le pot surprinde pe ale inimilor tuturor orașelor lumii. Universalul e cuprins în particular“ [19].

Ceva mai tîrziu, au plecat cu toții la faimoasa „Closerie des Lilas“ ; Joyce era în vervă și a vorbit îndelung despre un subiect care îl preocupa de mai multă vreme — puterea cuvîntului și, îndeosebi, a cuvîntului englezesc. Cînd Power a protestat, susținînd superioritatea cuvîntului franțuzesc, Joyce și-a susținut argumentul des-

pre „profunzimea și sonoritatea englezei", recitind pasaje din Biblie, traduse în cele două limbi : „era clar că unise în romanul lui cele mai bune cuvinte cu putință (ale limbii engleze) cu cel mai bun subiect (irlandez)" [20].

Sylvia Beach a primit de îndată sprijinul statornicei prietene a lui Joyce, Harriet Weaver : i-a trimis o listă a tuturor persoanelor (inclusiv a librarilor) care se interesează de apariția lui *Ulise*. Lui Joyce i-a expediat un cec de 200 de lire, avans la drepturile de autor ale ediției engleze care urma să fie publicată imediat după epuizarea celei tipărite în Franța. Pe lista lansată de Sylvia Beach și-au pus semnăturile mulți francezi — printre ei, Larbaud, Adrienne Monnier, Léon-Paul Fargue (unul dintre cei mai de seamă poeți ai vremii) și, prin ei, alții pe care prestigiul acestor prieteni ai cărții lui Joyce îi convinsese că nu riscă să cadă victime unei escrocherii. La rîndul lor, Ezra Pound și Robert McAlmon au înscris pe listă mulți americani. „André Gide a venit în persoană să-și depună subscripția, iar Hemingway și-a trimis-o, însoțind-o cu cuvinte entuziaste" [21], îi scria Joyce prietenului său Francini Bruni din Pola. Pound a adus subscripția lui Yeats. Un prospect (conținînd și cîteva cuvinte ale lui Larbaud, „cu *Ulise*, Irlanda realizează o senzațională întoarcere în rîndurile celei mai bune literaturi europene") a fost trimis prin poștă mai multor sute de persoane. Printre cei care au răspuns, erau oameni foarte diferiți : un episcop anglican, conducătorul unei mișcări revoluționare irlandeze, sir Winston Churchill. De la Trieste nu a sosit decît o singură subscripție — a lui Ambrogio Ralli, unul din foștii elevi ai lui Joyce.

Bernard Shaw și-a motivat refuzul într-o scrisoare amuzantă trimisă Sylviei Beach : citise fragmente din *Ulise* și găsise că descrierea Irlandei era „respingătoare dar exactă". Ar fi vrut să-i oblige pe toți bărbații din Irlanda să citească romanul și să vadă dacă sînt în stare să-și suporte imaginea reflectată în această oglindă. Cît despre el, plecase din Dublin la 20 de ani și trebuia să afle acum, cînd avea 65, că nimic nu se schimbase în orașul pe care-l detestase în tinerețe. E bine, cel puțin, că s-a găsit cineva să aibă curajul „să scrie despre toate astea și să le frece cu scrisul lui nasurile irlandezilor". Dar, dacă domnișoara Beach își închipuie că un irlandez — mai ales la vîrsta lui Shaw — e în stare să plătească

pentru o carte prețul pe care ea îl stabilise pentru *Ulise*, înseamnă că nu-i cunoaște pe compatrioții lui George Bernard Shaw [22].

Pe Joyce l-a amuzat tonul scrisorii ; Pound, însă, a fost mai puțin amuzat și i-a trimis bătrînului scriitor cîteva rînduri drastice, reproșîndu-i lipsa de înțelegere și de gust. Shaw i-a răspuns, pe un ton mult mai puțin agreabil decît acela pe care îl avusese scrisoarea către Sylvia Beach. Pound nu va uita acest schimb de argumente dulci-acrișoare și, după un an, se va răzbuna într-o recenzie publicată în *The Dial* : descrierea Dublinului era atît de veridică, „încît un laș de mîna a noua ca Shaw (Geo. B.) nici nu avea curajul s-o privească în față“ [23].

Deocamdată, problemele dactilografierii erau din ce în ce mai dificile : una dintre dactilografe a pretextat că tatăl ei a avut un accident și că ea trebuie să-l îngrijească, deci nu se mai poate ocupa de manuscris. O alta era soția unui funcționar al Ambasadei engleze : într-o seară, soțul ei și-a aruncat privirea pe text (era cel al episodului *Circe)* și, indignat, l-a zvîrlit în foc. Din fericire, dactilografa pusese la adăpost cea mai mare parte a manuscrisului ; dar reconstituirea paginilor care lipseau s-a făcut cu multă greutate, după o ciornă mai veche aflată la New York, la John Quinn [24].

T. S. Eliot și Richard Aldington au acceptat propunerea (pare-se a lui Pound) de a discuta, din unghiuri diferite, cartea ; articolul lui Aldington a apărut în numărul din aprilie 1921 al lui *The English Review* [25]. Era — spune Ellmann — „un fel de vînătoare de greșeli“ [26], dar Joyce era bucuros că romanul lui nu era înconjurat de o tăcere indiferentă. Ezra Pound (care, cu toată replica tăioasă dată lui Shaw, i se păruse lui Joyce că nu mai are aceeași atitudine entuziastă față de opera lui) a comentat *Circe* cu o fervoare întru totul egală aceleia de odinioară.

Întîlnirea dintre Joyce și Proust, în mai 1921, relatată diferit de William Carlos Williams [27], de soții Colum [28], Margaret Anderson [29], Arthur Power [30], Frank Budgen [31], a scos la iveală, dincolo de amănuntele divergente ale martorilor, totala nepotrivire dintre cei doi. Convorbirea a fost de o exasperantă banalitate : Proust nu citise nimic și nici nu părea să aibă curiozitatea de

a citi ceva din tot ce scrisese pînă atunci Joyce, iar stilul lui Proust i se părea neinteresant irlandezului („Proust, natură moartă analitică : cititorul termină propoziţiunea înaintea lui“ [32], va nota el într-un carnet). Îl invidia pe autorul *Căutării timpului pierdut* pentru condiţiile confortabile în care lucra („o odaie pardosită cu plută, pereţi tapetaţi cu plută : în timp ce eu lucrez aici, cu toată lumea asta care tot intră şi iese. Mă şi întreb cum o să termin *Ulise* în acest du-te-vino“). De aceea a fost fericit cînd Larbaud, care plecase în Italia, le-a cedat apartamentul din centrul Parisului, la cîteva minute de Grădina Luxembourg : cu atît mai mult cu cît, aşa cum se ştia, scriitorul francez nu primea niciodată pe nimeni la el acasă şi îşi declarase cocheta locuinţă „teritoriu interzis“.

Aici, lucrul său avea spor : spera ca, pînă la începutul iernii, să încheie romanul. În iunie a primit primele şpalturi de la Darantière şi, în septembrie, le citise pe toate, pînă la sfîrşitul episodului *Scylla şi Charybda*. Răbdarea Sylviei Beach şi a tipografului erau puse la grea încercare : Joyce cerea cinci rînduri de corecturi, introducea nenumărate modificări (de cele mai multe ori, adaosuri), complica monologul interior, stabilind tot mai numeroase relaţii între detaliile descrise.

Pentru el, părerile prietenilor erau esenţiale : însemnările de la Trieste, de la Zürich, de la Paris revelează această ciudăţenie — inflexibil, foarte încrezător în dreptatea opiniilor sale, suferea ori de cîte ori nu găsea aprobarea celor din jur. De aceea, exilatul despre care s-au creat atîtea legende bizare şi al cărui portret, pus în circulaţie încă din timpul vieţii, era acela al unei „stranii păsări singuratice“ apare întotdeauna înconjurat de multă lume, discutînd ceasuri întregi — acasă, pe stradă, în casele prietenilor, în cafenele — despre propria operă, scriindu-le lungi scrisori, îndemnîndu-i să-i spună ce cred despre cărţile lui (mai ales despre *Ulise*), suferind sincer cînd ei nu erau de acord cu el, dar urmîndu-le foarte rar sfaturile. La Paris tînjea după prieteniile de odinioară, după cei care fuseseră în stare „să-i dăruiască inteligenţa şi căldura lor sufletească, aşteptînd de la el totală reciprocitate“ [33].

Prietenii săi cei mai apropiaţi erau, la Paris, tinerii Arthur Power şi Robert McAlmon. Cel dintîi, un irlan-

dez care nutrea vise de celebritate literară, a fost rugat să citească unele capitole din *Ulise*. Dar, așa cum s-a dovedit, Power — nefamiliarizat cu tehnica narativă a lui Joyce — nu a înțeles episodul *Nausicaa* pe care l-a comentat astfel încît prietenul său mai vîrstnic a fost de-a dreptul iritat; Power a încercat să-l liniștească, spunîndu-i că romanul acesta va însemna o revoluție literară, dar Joyce a rămas foarte indispus de lipsa lui de înțelegere[34]. Cu toate acestea, îi căuta prietenia și stătea de vorbă cu el, încercînd să se explice pe sine, evocînd anii triști petrecuți în școlile irlandeze.

McAlmon avea să devină unul dintre cei mai înverșunați adversari ai mentalității burgheze din America postbelică; reprezentant al „generației pierdute", își va trăi întreaga viață în exil, rupînd legăturile cu o lume pe care o socotea răspunzătoare pentru „deformarea caracterului eroic al pionierilor Americii de odinioară". Se căsătorise cu fiica unuia dintre cei mai bogați oameni din Anglia; așa încît a putut să-i asigure lui Joyce, de-a lungul întregului an 1921, un stipendiu lunar de 150 de dolari, fără să se gîndească (de altminteri, nici Joyce nu credea să amănuntul are vreo importanță) să-i recupereze cîndva: acum știa sigur că, pînă va apărea *Ulise*, autorul său avea nevoie de bani și acesta era singurul lucru care conta. Joyce îi citea întotdeauna ultimele pagini scrise din *Ithaca* sau din *Penelopa*; dar tînărul american era preocupat de compunerea propriei opere și nu îl asculta cu destulă luare-aminte: Joyce observa asta și se simțea neglijat.

Cînd nu s-a găsit nici o dactilografă pentru textul ultimului capitol, McAlmon s-a oferit să dea o mînă de ajutor. Manuscrisul era, însă, atît de complicat, cu atîtea ștersături și reveniri, încît a dactilografiat unele propoziții ale lui Molly în altă ordine decît aceea gîndită de Joyce, socotind că, pentru o gîndire nesistematică așa cum era cea a eroinei din *Penelopa*, nu avea importanță succesiunea acestor idei disparate. Mai tîrziu, a băgat de seamă că modificările lui au apărut în textul definitiv și l-a întrebat pe Joyce dacă le observase: „Da, dar am fost de acord cu tine"[35].

Hemingway a venit și el să-l cunoască, aducînd cu sine o scrisoare de recomandare din partea lui Sherwood Anderson care îl întîlnise o dată sau de două ori

pe Joyce în cursul anului precedent[36]. Deosebirile de temperament dintre ei erau, însă, prea mari pentru ca să poată deveni prieteni. Sisley Huddleston, unul dintre cei mai talentaţi ziarişti englezi, cel care va scrie cîteva comentarii acide ale stării de lucruri din Europa de după război, nu era un admirator al lui Joyce (i se părea că, în compania lui, conversaţia lîncezeşte), dar îi aprecia unele spirituale jocuri de cuvinte : amintirile lui nu se referă, însă, defel la literatura irlandezului.

O vreme, Joyce s-a simţit foarte bine în tovărăşia lui Wyndham Lewis, cu toate că discuţiile dintre ei nu se purtau întotdeauna pe un ton prea amical. Odată, de pildă, cînd Lewis susţinea că, la catedrala din Rouen, se vede „excesiva multiplicare a accentelor, demonstrînd credinţa în *cantitate*" şi se declara împotriva goticului şi a „scolasticii lui de piatră", a „dizolvării structurii solide", Joyce a replicat că lui îi place această multiplicare a detaliilor şi a adăugat : „De fapt, şi eu fac un lucru asemănător, dar în cuvinte"[37].

Cele mai frecvente controverse erau cele stîrnite de încercările lui Lewis de a stabili trăsăturile de caracter ale naţiunilor ; Joyce îl asculta de multe ori în tăcere dar protesta cînd auzea că irlandezii erau socotiţi „nişte bătăioşi" : „Nu aşa i-am cunoscut eu" — răspundea el pe gînduri ; şi continua : „o naţiune foarte blajină"[38].

Între timp, un medic american, Joseph Collins, care citise *Portretul* şi-l admirase mult, a auzit că autorul lui trăieşte, orb şi sărac, la Paris. Le-a cerut unor tineri care lucraseră cu el în formaţiile Crucii Roşii, în timpul războiului, să-l caute şi să afle dacă are nevoie de un ajutor imediat. Peste cîteva săptămîni l-a întîlnit el însuşi pe Joyce, care i-a dat să citească episoadele publicate în *The Review ;* departe de a-i spori admiraţia pe care o avea pentru autorul *Portretului,* capitolele din *Ulise* nu i s-au părut prin nimic diferite de „testele alienaţilor" din spitalul lui şi a dat o explicaţie medicală „deteriorării creierului artistului"[39]. Mai tîrziu îşi va schimba părerea şi va desluşi în cartea lui Joyce un exemplu de literatură extrem de interesantă ; scriitorul, însă, nu îl va ierta şi îl va introduce în roman, într-o referire fugară la „băţul acela bătrîn şi uscat de doctor Collins". În schimb, tinerii americani trimişi de el ca mesageri ai sincerei sale dorinţe de a-i veni în ajutor

lui Joyce au rămas prieteni ai scriitorului. Unul dintre ei, Richard Wallace, era ilustrator de carte ; celălalt, Myron Nutting, era pictor. Ieşeau adesea împreună şi, stînd la masă, în restaurant, Joyce îi anunţa că în local se află şi Molly Bloom : îi îndemna să descopere care anume dintre doamnele din restaurant ar putea fi eroina din *Ulise.* Sau : „Cine e bărbatul cu pardesiu !". Jocul îi amuza pe toţi.

Familia Wallace avea o căsuţă de ţară la Châtillon, în împrejurimile Parisului. Într-o zi din vara lui 1921, el i-a vizitat acolo şi s-a întîmplat s-o audă pe doamna Wallace vorbind cu unul dintre oaspeţi. Conversaţia părea mai curînd un monolog, gazda neîntrerupîndu-şi musafirul decît rareori, cînd rostea cîte un „da", pe diferite tonuri. Joyce şi-a dat imediat seama că acesta e cuvîntul de care are nevoie la începutul şi la sfîrşitul ultimului episod al cărţii. Îi va scrie lui Larbaud : „M-aţi întrebat o dată care va fi ultimul cuvînt al lui *Ulise.* Iată-l : *yes* *" [40].

Joyce aştepta, copleşit de o teamă superstiţioasă, să treacă mai repede zilele care îl despărţeau de publicarea cărţii. Nu avea nici un pic de încredere în norocul lui : era convins că îl paşte, şi de data aceasta, o nenorocire. Era atît de speriat încît, într-o zi, cînd se afla cu McAlmon la o berărie şi acesta i-a arătat un şobolan (semn rău !) coborînd scările de la etajul localului, a leşinat [41]. A doua zi a avut o nouă criză de inflamaţie a irisului (superstiţiile lui căpătau o confirmare în care, cu toate ironiile prietenilor, va crede neabătut) ; îşi va petrece cinci săptămîni, fără să mai poată scrie nici măcar un rînd. Urmărea atenuarea bolii, după cum era în stare să desluşească luminile felinarelor din Place de la Concorde.

De abia se vindecase şi, la numai după cîteva zile după aceea, a avut o nouă criză ; de data aceasta, deşi foarte dureroasă, boala a trecut mai repede. Şi-a închipuit că plimbările pe jos îl vor ajuta să se refacă : mergea zilnic de la Place de la Concorde la l'Etoile, de-a lungul lui Champs Elysées şi, foarte curînd, acest tratament a început să i se pară un fel de chinuitoare pedeapsă ; „mă antrenez pentru un maraton, mergînd cîte

---

* Peste mai mulţi ani, într-o împrejurare asemănătoare, va avea revelaţia ultimului cuvînt din *Finnegan: the.*

12 sau 14 kilometri zilnic și uitîndu-mă cu atenție la Sena să văd dacă e vreun loc unde l-aș putea arunca pe Bloom cu greutate de 50 de livre legate de picioare"[42].

Curînd, s-a mai adăugat o plictiseală : Larbaud trebuia să se întoarcă la începutul toamnei și Joyce, deși a căutat toată vara, nu a găsit altă locuință și își dădea seama că va fi obligat să se mute în vechiul apartament, strîmt, și incomod, din Cartierul Latin. E de mirare că, între atîtea sîcîieli, mai găsea putere să lucreze. La 7 octombrie, ultimul capitol, *Penelopa,* era trimis tipografului. Între timp, rescrisese episodul *Eol,* amplificase capitolele *Hades* și *Lotofagii,* le retușase pe toate celelalte (cu excepția *Telemahiei* pe care o lăsase aproape neatinsă). Nu socotea, însă, că romanul e terminat : se gîndea mereu la detalii ce trebuiau adăugate, la altele pe care se cuvenea să le verifice. Spre mijlocul lui octombrie îi scria unei cunoștințe din Dublin, cerîndu-i informații despre maiorul Powel (modelul tatălui lui Molly Bloom) și despre fiicele lui[43]. După o lună, scria din nou, vrînd să afle „dacă e posibil pentru un om obișnuit să se urce pe balustrada scării care duce la subsolul casei de pe Eccles Street nr. 7, fie pe alee fie pe trepte, să se strecoare pe sub partea cea mai joasă a grilajului pînă cînd picioarele îi ajung la vreun metru de la pămînt și să ajungă jos nevătămat. Am văzut pe cineva făcînd asta, dar era un tip atletic * ; am nevoie de această informație în detaliu pentru a pune la punct un paragraf din carte"[44].

Data conferinței lui Larbaud fusese stabilită pentru 7 decembrie : pînă atunci, Joyce trebuia să-i pună la dispoziție întregul text al romanului. La 20 octombrie (deci, la două săptămîni după ce îl trimisese tipografului), i-a înmînat lui Larbaud „manuscrisul revizuit, definitiv" al *Penelopei.* Și, la 29 octombrie, îl anunța pe McAlmon că a terminat *Ithaca* și că, astfel, „cartea e completă"[45]. La începutul lui noiembrie, îi împrumută lui Larbaud o schemă a lui *Ulise* în care punea în evidență paralelele cu *Odiseea* homerică și tehnica stilistică a fiecărui episod în parte.

Larbaud a definit metoda lui Joyce „monolog interior", cu un termen preluat de la Paul Bourget care îl întrebuințase în romanul lui din 1893, *Cosmopolis.* Joyce

---

* J. F. Byrne.

a obiectat : nu el inventase procedeul, ci îl găsise într-o carte unde era folosit cu consecvenţă, *Dafinii sînt tăiaţi* a lui Edouard Dujardin. Prietenul său nu a dat prea multă atenţie sursei pe care i-a revelat-o irlandezul şi îi va dedica lui, şi nu lui Dujardin volumul său din 1924, *Îndrăgostiţi, fericiţi îndrăgostiţi.* Dar pentru Joyce recunoaşterea meritelor lui Dujardin era o chestiune de justiţie necesară. I-a adus lui Larbaud cartea, l-a îndemnat s-o citească ; şi, peste puţină vreme, scriitorul francez o va edita, însoţind-o de o prefaţă în care pleda pentru acceptarea ideii că acest compatriot al său inaugurase o metodă definitorie a prozei moderne [46]. Larbaud nu contesta meritele lui Dostoievski sau ale lui Browning, dar atrăgea atenţia că „monologul interior" reprezintă „numai o frază a dezvoltării unei tradiţii literare despre care se poate spune că porneşte de la Montaigne" [47]. „Forma şi substanţa — continua Larbaud — sînt inseparabile. Aşa încît trebuie să vedem în *Dafinii sînt tăiaţi* contrarul unei curiozităţi de istorie literară, al unei anticipaţii întîmplătoare a formei consacrate şi răspîndite 30 de ani mai tîrziu de James Joyce. Edouard Dujardin a vrut să exprime ceva care nu fusese exprimat înaintea lui ; şi aceasta l-a condus la descoperirea, la crearea acestei forme. Lui îi revine întregul merit : a făcut o tentativă îndrăzneaţă şi tentativa a reuşit" [48].

Larbaud voia să completeze conferinţa despre *Ulise* cu lectura cîtorva fragmente traduse în franceză ; dar nu avea timp să se consacre unei asemenea întreprinderi delicate. Au căzut de acord să se traducă *Penelopa.* Adrienne Monnier l-a recomandat pe Jacques Benoist-Méchin, un tînăr de 20 de ani, foarte talentat, admirator entuziast al lui Joyce [49]. Traducerea lui Benoist-Méchin, de care Joyce a fost extrem de mulţumit, a fost revăzută de Fargue ; dar poetul francez, maestru al scînteietoarelor jocuri de cuvinte, avea de ales între atîtea variante pe care le descoperea necontenit, încît era aproape sigur că nu va ajunge la decizie pînă în ziua hotărîtă pentru conferinţă. Tînărul actor american Jimmy Light urma să citească un fragment din *Sirenele,* pentru a sugera muzicalitatea specifică a episodului ; pînă tîrziu, în noaptea de dinaintea conferinţei, Sylvia Beach l-a auzit pe Light repetînd, conştiincios, după Joyce, fraze întregi a căror ritmică încerca s-o surprindă. Pe urmă, Larbaud şi-a dat

seama că traducerea mai are nevoie de unele revizuiri de amănunt : așa încît, în noaptea de 6 spre 7 decembrie 1921, nimeni dintre cei implicați în evenimentul de a doua zi nu a dormit.

Două sute cincizeci de spectatori se strînseseră în librăria Sylviei Beach, într-un spațiu în care nu părea că pot intra nici măcar jumătate din cîți veniseră acum să-i asculte pe Larbaud și pe Light. Conferința a început cu o prezentare a lui Joyce, al cărui nume e la fel de familiar cititorilor de literatură „cum le sînt oamenilor de știință numele lui Freud sau al lui Einstein“ [50]. A schițat o biografie a scriitorului irlandez (nu lipsită, va remarca James, de unele erori). Apoi, analizînd pe scurt fiecare carte publicată pînă atunci de Joyce, a observat că *Ulise* a preluat de la toate cîte un element pe care l-a contopit în materia sa epică : lirismul din *Muzică de cameră,* atmosfera specifică a orașului din *Oameni din Dublin,* cascadele de imagini, analogii și simboluri din *Portretul artistului.* „În *Ulise,* personajele principale se mișcă asemenea unor giganți într-o lume la fel de învălmășită“ [51]. Cheia întregii cărți era *Odiseea,* eroul și isprăvile sale urmînd o paralelă strictă a schemei homerice. Fiecare episod e arhitecturat cu o extraordinară rigoare, în funcție de timpul dominant, de organul din corpul omenesc sub semnul căruia stă desfășurarea acțiunii, de corespondențele cu *Odiseea.*

A urmat lectura lui Jimmy Light, la sfîrșitul căreia Joyce (ascuns după o draperie) a fost silit să vină dinaintea publicului și să răspundă entuziastelor aplauze. Nimeni nu anticipase un asemenea succes : la sfîrșitul întrunirii, „subscripțiile au curs gîrlă în conturile lui Shakespeare and Company“ [52]. Joyce aștepta acum cu încredere publicarea cărții. Ar fi ținut ca ea să apară în ziua de 2 februarie, cînd el împlinea 40 de ani. Pe măsură ce trecea timpul, devenea din ce în ce mai neliniștit și mai trist : îl îngrijora reacția publicului, nu știa dacă romanul va fi înțeles.

La 1 februarie, Darantière i-a trimis Sylviei Beach o scrisoare în care o anunța că trei exemplare vor fi expediate prin poștă a doua zi și că vor ajunge la Paris în jurul amiezii. Impresionată de înfățișarea lui Joyce care părea că e absent la tot ce se întîmplă în jurul lui, ea a telefonat tipografului, atrăgîndu-i atenția că

poşta ar putea să întîrzie o zi, ceea ce pentru scriitor ar însemna o catastrofă. S-a ales o cale mai sigură : Darantière a trimis cărţile (nu a putut termina legătoria decît la două exemplare) prin conductorul expresului Dijon—Paris. Sylvia Beach a aşteptat trenul, la 7 dimineaţa şi, în zece minute, cobora din taxi în faţa locuinţei lui Joyce : i-a înmînat un exemplar şi l-a păstrat pe celălalt să-l expună în librărie ; de la ora 9, pînă la închidere, „toată lumea s-a îngrămădit în faţa cărţii, vrînd s-o vadă“ [53]. Era legată într-o copertă albastră, titlul era scris cu alb — culorile steagului grecesc, sugerînd vechiul mit elen, alba insulă a Ithacăi înălţîndu-se din marea albastră.

NOTE

1 Ellmann, *James Joyce*, p. 514.

2 *Idem*, p. 515.

3 Vezi scrisoarea către Ettore Schmitz, 5 ian. 1921 (în *Letters*, p. 154).

4 Scrisoarea către Robert McAlmon, 2 nov. 1921 (în *Letters*, p. 176).

5 Scrisoarea către Claud W. Sykes, f. d. (în *Letters*, p. 164).

6 Scrisoarea către Frank Budgen, 28 febr. (?) 1921 (în *Letters*, pp. 159—60).

7 Scrisoarea către Frank Budgen, 16 aug. 1921 (în *Letters*, p. 170).

8 Au fost confiscate şi distruse numerele din ianuarie 1919 (conţinînd episodul *Lestrigonilor)*, mai 1919 *(Scylla şi Charibda)*, ianuarie 1920 *(Ciclopii)* ; numărul incriminat de această dată era cel în care se publicase *Nausicaa*.

9 Vezi Margaret Anderson, *op. cit.*, p. 217.

10 *Idem*, pp. 220—1.

11 Ellmann, *James Joyce*, p. 518.

12 Margaret Anderson, *op. cit.*, p. 222.

13 *Idem*, p. 226.

14 Ellmann, *James Joyce*, p. 519, n.

15 *Ibid.*

16 Sylvia Beach, *op. cit.*, p. 24.

17 Ellmann, *James Joyce*, pp. 519—20.

18 *Idem*, p. 520.

19 *Ibid.*

20 *Idem*, pp. 520—1.

21 Cf. *idem*, p. 521.

22 Vezi *idem*, p. 522.

23 Cf. Marilyn French, *op. cit.*, p. 130.

24 Scrisoarea către Harriet Weaver, 10 apr. 1921 (în *Letters*, p. 161).

25 Studiul lui Eliot, Ulysses, *Order and Myth*, va fi scris în 1923.

26 *James Joyce*, p. 523.

27 William Carlos Williams, *Autobiography*, New York, 1951, p. 218.

28 Mary and Padraic Colum, *op. cit.*, p. 151.

29 *My Thirty Years' War*, p. 245.

30 Arthur Power „James Joyce — The Man", în *Irish Times*, 30.XII.1944, citat de Ellmann, *James Joyce*, pp. 523—4.

31 Frank Budgen, *Further Recollections of James Joyce*, pp. 10—1.

32 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 524.

33 Frank Delaney, *James Joyce's Odyssey*, Londra, 1981, p. 67, citînd o convorbire cu A.J. Leventhal care, la rîndul său, își amintea de cuvintele rostite de Joyce la o întîlnire cu el, în 1921, la Paris.

34 Vezi Arthur Power, *From an Old Waterford House*, Londra f.d., p. 67.

35 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 529.

36 Vezi *ibid.*

37 Wyndham Lewis, *Rude Assignment*, Londra, 1950, p. 56; citat de Ellmann, *James Joyce*, p. 529.

38 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 529.

39 Frank Delaney, *op. cit.*, p. 69.

40 Scrisoare către Valery Larbaud, fără dată (vara lui 1921) (în *Letters*, p. 169).

41 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 531.

42 Scrisoare către Harriet Weaver, 30 aug. 1921 (în *Letters*, p. 171).

43 Scrisoare către Josephine Murray, 12 oct. 1921 (?) (în *Letters*, p. 174).

44 Scrisoare către Josephine Murray, 21 nov. 1921 (în *Letters*, p. 175).

45 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 534.

46 Nici André Gide, în conferințele sale despre Dostoievski, în februarie și martie 1922, nu era de acord că Joyce era fon-

datorul „monologului interior" pe care îl considera o sinteză a procedeelor lui Poe, Browning și Dostoievski. În schimb, William Carlos Williams, va afirma în cartea sa *Marele roman american* din 1923, că meritul creării metodei îi aparține lui Dujardin, de la care a preluat-o Joyce. În 1931, Dujardin va publica o carte despre *Monologul interior* în care va relata amănuntele acestor împrejurări.

47 Valery Larbaud, *Prefață* la Edouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, Paris, 1968. p. 10 (prima ediție — 1925).

48 *Idem*, p. 12.

49 Vezi Adrienne Monnier, „La traduction d'«Ulysses»", în *Mercure de France*, 1 mai 1950, pp. 30—2.

50 Ellmann, *James Joyce*, p. 537.

51 *Ibid.*

52 Sylvia Beach, *op. cit.*, p. 26.

53 *Idem*, p. 29.

4

După șase decenii de explorări, uneori erudite, întreprinse din direcții neașteptate, alteori doar paradoxale, ale „subcontinentului *Ulise*“, se aud — parcă mai des în ultimul deceniu decît altădată — voci care declară că formele de relief și structurile stratigrafice sînt încă necunoscute îndeajuns. S-a putut explica, în unele cazuri, *ce* reprezintă ele, dar — așa cum observa un comentator foarte recent [1] — nu și *de ce* ele arată așa cum arată. Întrebările ce se mai ivesc în textele exegetice variază de la cele foarte simple, de tipul „pe cine reprezintă cutare personaj ?“, rezolvabile dacă se beneficiază de un material biografic suficient, pînă la cea fundamentală — „care e mesajul romanului ?“.

Semnificațiile acțiunii au fost, însă, incomparabil mai ușor descifrate decît cele ale stilului. Încă din 1931, cînd Edmund Wilson i-a consacrat un amplu capitol în *Castelul lui Axel*, s-a instaurat părerea că încercarea de a stabili un sistem de relații între stilul lui *Ulise* cu evenimentele narate în roman riscă de a face ca sensurile romanului să devină mai curînd obscure decît revelatorii. În 1938, Stuart Gilbert, pe care comentatorii de mai tîrziu îl vor socoti un purtător de cuvînt al lui Joyce, insista asupra importanței stilului : „Înțelesul lui *Ulise* — pentru că are un înțeles și nu e numai o fotografică «felie de viață» (departe de așa ceva !) — nu trebuie căutat în nici o analiză a acțiunilor protagoniștilor și nici în construcțiile lor mentale ; el e, mai curînd, implicat în tehnica diverselor episoade, în nuanțele limbajului, în cele o mie și una de aluzii și de corespondențe cu care e presărată cartea“ [2].

Structura extraordinar de complexă a lui *Ulise* a făcut posibilă abordarea lui din unghiuri foarte diverse (s-a ajuns pînă la concluziile cele mai ridicule : în vremea

în care cartea se publica, în foileton, în *The Little Review*, Joyce a aflat că Ministerul englez de Interne îl suspecta că nu face decît să pună la îndemîna spionajului german un cod de transmitere a informaţiilor secrete[3]). Tendinţa cea mai des întîlnită în exegezele joyciene e aceea de a stabili un sistem foarte riguros, un *model* al lui *Ulise* care să acţioneze de-a lungul întregii desfăşurări a acţiunii. Richard Ellmann, de exemplu, autoritatea incontestabilă în domeniul cercetării operei lui Joyce, releva organizarea în „triade dialectice" a structurii narative : „Dacă un capitol e *extern*, următorul e *intern* şi cel de-al treilea e un amestec ; la fel, dacă un episod se concentrează asupra *pămîntului*, cel de-al doilea va avea ca imagine centrală *apa* şi cel de-al treilea va fi *amfibiu*"[4].

Corespondenţele homerice, grupurile de aluzii hamletiene — coerente în cuprinsul mai multor capitole —, paralela între „psihologia eroului evreu" şi aceea a „mediului irlandez" au fost invocate, printre altele, ca elemente ce structurează construcţia cărţii. Dar, cum sînt atît de multe paralele de acest tip şi cum nici una dintre ele nu le cuprinde în chip satisfăcător pe toate celelalte, se demonstrează, din ce în ce mai convingător în ultima vreme, că principiile de ordin narativ sau psihologic riscă să devină arbitrare dacă sînt interpretate ca elemente ale modelului general al romanului.

Una dintre direcţiile principale ale criticii lui *Ulise* a fost, fireşte, aceea a revelării raporturilor — explicite sau implicite, ale „suprafeţei" narative sau ale sistemului de alegorii şi de simboluri — cu eposul homeric. Cartea înţeleasă ca „o călătorie" care concentrează într-o singură zi, cea de 16 iunie 1904, anii de rătăciri ai lui Odiseu şi în spaţiul unui singur oraş, Dublinul, întinderile străbătute de eroul lui Homer, întinderi a căror hartă reală constituie încă o problemă controversată de comentatorii literaturii antice, iată un tradiţional loc comun al criticii, mai ales a aceleia din perioada interbelică. Chiar şi astăzi, pentru cei mai mulţi comentatori şi cititori ai romanului, corespondenţa fundamentală e clară şi indiscutabilă : Bloom e Ulise (şi, evident, Stephen e Telemah şi Molly — Penelopa). Simptomatic, o interpretare potrivit căreia în *Ulise* nu e nici

un Ulise, cu excepţia cărţii înseşi, interpretare datorată lui Jung [5], a trecut neobservată.

În deceniul al cincilea, cînd critica joyciană se constituia pe criterii mai complexe, corespunzînd complexităţii înseşi a romanului, Richard Kain a sugerat că omenirea, în întregimea ei, e „fabulosul călător" [6]. Oricum, ideea că principiul care structurează cartea e acela al *călătoriei* (principiu a cărui origine trebuie căutată tot în tradiţionala paralelă cu *Odiseea)* rămîne şi astăzi principalul punct de sprijin al demersului critic. Chiar dacă — aşa cum sugera, într-o formulare mai puţin metaforică decît s-ar părea, Marilyn French [7] — Ulise e cititorul, călător printr-o carte structurată ca o lume.

Admiţînd aşa cum admit mai toţi exegeţii, că romanul lui Joyce e proiecţia unei călătorii, rezultă că limitarea la modelul homeric nu are cum să explice toate implicaţiile structurii de ansamblu. *Ulise* e modelat, cel puţin în parte, după *Commedia* dantescă. Spre deosebire de poemul lui Dante, el se concentrează asupra unui singur tărîm al universului ; dar aici se adună elemente ale tuturor celor trei împăraţi din *Divina Commedia* ; contopindu-le, Joyce anulează categoriile danteşti. „Tărîmul călătorului lui Joyce e realul, văzut în opoziţie cu idealul şi cu păcatul" [8]. Trebuie să admitem că triada real-ideal-păcat nu e deloc unitară, cel de-al treilea termen nefiind opozabil primelor două pentru că aparţine unui alt plan şi unui alt domeniu de referinţă ; dar e adevărat că, în călătoria lui, eroul lui Joyce atinge lumea infernală deopotrivă în elementul existenţial (figurat în triada propusă de Mary Reynolds ca plan al *realului)* şi cel al noţiunilor morale, înţelese ca valori absolute. Ca şi la Dante, călătoria într-un singur tărîm e călăuzită de un singur personaj (dar aici el îşi schimbă necontenit, dacă nu întreaga înfăţişare, cel puţin veşmintele).

Călătoria se aseamănă şi aceleia a lui Odiseu care, străbătînd întinderile Mediteranei pe atunci încă învăluite în mister, porneşte mereu mai departe după fiecare oprire pe ţărmurile mitice ; şi, ca şi la eroul lui Homer, aceste opriri nasc în conştiinţa eroului noi stări psihologice, întrebări şi îndoieli. Aşa încît fiecare episod al lui *Ulise,* introducînd un personaj sau o întîmplare din *Odiseea,* ca elemente de referinţă, poartă eroul din ce în ce mai departe, într-un alt loc din Dublin, în vreme ce

comentariul narativ îl duce pe cititor într-un alt punct, la o altă distanţă de acţiunea romanului, de unde orizontul epic şi simbolic i se înfăţişează într-un alt unghi de perspectivă.

Singurul călător care parcurge în întregime universul odiseic al cărţii, înfruntîndu-i toate greutăţile, înaintînd lent, oprindu-se nu o dată dezorientat, e cititorul. Bloom şi Stephen sînt, neîndoielnic, creaţii analoge — uneori comice, parodistice, alteori serioase — lui Odiseu şi lui Telemah ; nici unul dintre ei, însă, nu parcurge tot romanul, de la un capăt la celălalt. Drumurile lor sînt mai scurte decît cel străbătut de cititor : ei nu descoperă toate teritoriile cărţii, nu îşi dau seama de existenţa tuturor analogiilor şi corespondenţelor, a comentariului care le întovărăşeşte acţiunile şi care constituie substanţa însăşi a romanului. Cititorul e singurul căruia i se revelează toate elementele din interiorul acţiunii şi toate cele din afară, legate de cele dintîi prin fragile aluzii, obscure analogii sau numai prin comentariul scriitorului. De pildă, observă Weldon Thornton, Bloom nu înţelege sensul cuvîntului *paralaxă* (care, potrivit *Dicţionarului Webster*, înseamnă „unghiul format de cele două drepte ce unesc un punct foarte îndepărtat cu extremităţile unei baze de observaţie"), dar termenul „este una din numeroasele chei ale lui Joyce pentru descifrarea metodei romanului" [9].

Dacă e adevărat că romanul e o călătorie şi cititorul e Ulise, atunci călătoria lui e o explorare. „Ea investighează un spaţiu exterior şi unul interior, simbolizînd arii diferite ale preocupărilor omului" [10]. Spaţiul exterior reprezintă aspiraţia de a depăşi condiţia individului : spaţiul interior e constituit din suma elementelor fundamentale ce formează condiţia umană. În acelaşi timp, romanul e o explorare a teritoriilor virgine, spirituale şi morale, la fel de înfricoşătoare şi de decepţionante ca şi peisajul din *Crăiasa zînelor* a lui Spenser. Dar nici Spenser, nici Homer nu creează modelul structural al lui *Ulise*, ci Dante : o suită de cercuri concentrice alcătuind un con neregulat, asemenea umbrei lămpii şi abajurului din episodul *Ithaca*, aruncînd „o serie inconstantă de cercuri concentrice în gradaţii variate de lumină şi de umbră" [11]. Cercuri care nu sînt, aşa cum sugerează Richard Madtes, „etape ale damnării şi ale salvării" [12], pen-

tru că — așa cum dovedește, de fapt, el însuși — construcția episodului *Ithaca* nu se realizează în planul moral, ci în cel al cunoașterii ; cred, deci, că ele reprezintă mai curînd grade diverse ale percepției. Dacă plasăm imaginea — semnificativă pentru întregul model al construcției — în ansamblul semnelor alegorice din *Ithaca*, atunci gradația cercurilor exprimă „distanța crescîndă dintre eroi și restul umanității“ [13], interpretare care mi se pare corectă, pentru că se încadrează în sensul general al episodului. Consecința acestei interpretări e că propune un model ontologic echivalent aceluia al ierarhiei morale din poemul dantesc. Lumea se află în centrul imaginii, imobilă : ceea ce variază e distanța de la care și unghiul din care privirea cititorului cuprinde lumea. Cititorul e cel care se deplasează la diverse distanțe față de centrul construcției joyciene : personajele se mișcă liniar. Călăuza cititorului e naratorul, purtînd mereu o altă mască : la început obiectiv, apoi ironic, caustic și, în final, indiferent și impersonal. În episodul *Penelopa* („coda“ întregii desfășurări care, potrivit părerii unor comentatori, are forma unei sonate), naratorul vorbește cu un glas cu totul diferit de acela de la început : e un Virgiliu care asistă la o comedie.

Etapele parcurse de cititor de-a lungul călătoriei sale corespund unor nivele diverse ale percepției ; ele nu sînt așezate în ordine, așa cum sînt cercurile din lumea lui Dante, ci sînt „inconstante“. „Ne mișcăm înspre marginile orizontului, apoi dăm înapoi un pas : iarăși înainte, pe urmă înapoi ; în cele din urmă, ajungem la un punct arhimedic de unde nu mai putem distinge elementele separate de pe pămînt“ [14]. Mișcarea imprimată de sensul lecturii e, la fiecare nivel, circulară, așa încît evenimentele plasate în centru sînt văzute mereu dintr-un unghi diferit. Aceste modificări ale unghiului constituie etapele călătoriei în spațiul interior, pentru că unghiurile se deschid pe rînd asupra unei priveliști oferite de o ipostază a condiției umane. O ipostază în centrul căreia se află Stephen, Bloom și Dublinul, transformați aici în proiecții ale unei situații universale.

Fiecare stil anunță o nouă „debarcare“ în călătoria aceasta prin spațiul cărții. Erich Kahler stabilește o comparație extrem de interesantă între Dante și Milton, revelînd diferențele dintre modurile în care cei doi poeți

concepeau spaţiul : „Universul lui Dante era o lume ordonată, finită, unificată în interiorul voinţei divine. Planetele şi stelele firmamentului au fost cuprinse şi mişcate de un *primum mobile*, iar deasupra, în Empyreu, stătea atotştiutorul cîrmuitor al universului. Relaţia omului cu universul era indentică relaţiei sale cu Dumnezeu. Milton adaugă o nouă dimensiune acestui tărîm, despicîndu-l şi făcîndu-l să sufere o dublă transpunere ; dincolo de toate, dincolo de lumile Elyzee şi de cele infernale, adevăratele spaţii cosmice se deschid pentru întîia dată. Întrebările sale implică relaţiile omului cu Dumnezeu, dar şi relaţia lui Dumnezeu însuşi cu Cosmosul... La Dante, omul e în centru... dar e dependent de o ordine divină a Cosmosului. La Milton, omul ca atare nu mai e substanţa dramei ; dar, în satanica lui autonomie, el se află într-un univers extins pînă la infinit, profan. Conştiinţa a cucerit noi teritorii“ [15].

La Joyce, călătoria nu are drept scop aflarea divinităţii : călătorul lui vrea să-l vadă mai bine pe om. În termenii lui Kahler, conştiinţa a îmblînzit spaţiul care îi înspăimîntase pe Milton şi pe Pascal. Imaginea cea mai apropiată de divinitate e naratorul omniscient : dispreţuitor, impersonal sau indiferent, el investighează fundamentele existenţei umane. E o călătorie care se desfăşoară simultan într-un dublu sens ; cineva a comparat mişcarea călătorului joycian cu aceea a mîinilor unui pianist care se exersează, aşezînd amîndouă degetele mari pe o clapă din mijlocul claviaturii şi pornind în acelaşi timp — cu dreapta spre acute, cu stînga spre grave. Călătoria spre interiorul cercului nu se declanşează pînă în cel de-al cincilea episod, al *Lotofagilor* : dar premisele ei, cele dintîi mişcări ale călătorului se întrevăd încă din primele capitole, în care eroul e preocupat mai curînd de nevoile şi constrîngerile vieţii intelectuale decît de cele ale existenţei fizice.

Primele trei capitole se centrează în jurul lui Stephen ; implicit, totuşi, ele revelează datele esenţiale ale oricărei existenţe intelectuale. Naratorul intervine rar ; subiectul secundar e inerent în reflecţiile despre sine ale lui Stephen. Telemah e preocupat de condiţia de fiu al tatălui său, de urmaş al unor tradiţii spirituale şi politice asupra cărora el nu poate avea nici un fel de control. *Nestor* şi *Proteus*, cel de-al doilea şi de-al treilea capitol

ale romanului, dezvoltă aceste probleme, meditînd asupra tradițiilor întrupate în istorie și în literatură — mitul —, în filosofie și în teologie. Astfel încît primele trei capitole prezintă nu numai profilul moral și intelectual al lui Stephen, ci clădesc fundalul cultural al cărții, în ansamblul ei. Eroul lui Joyce intră în lume, simțindu-se de la început supus unor idei, unei lumi pe care nu le-a creat el.

Următoarele trei capitole — *Calypso, Lotofagii, Hades* — înfățișează dilema lui Bloom ; subiectul lor secundar e necesitatea emoțională și fizică a eroului. *Calypso* e episodul căminului familial, e punctul de plecare, stînca Ithacăi, contrastînd cu Edenul și cu tărîmul pustietății. (Printr-o semnificativă coincidență, *Țara pustie* a lui T.S. Eliot a fost publicată tot în 1922, configurînd peisajul lumii occidentale de după război ; într-un fel, universul lui Bloom, acela existent în 1904, prefigurează universul lui Eliot din anii de după război). Aici, în *Calypso,* se naște tensiunea care va constitui elementul esențial al întregii acțiuni : realul e opus idealului. Dar, în vreme ce Stephen e conștient de configurațiile culturale care acționează asupra lui, Bloom nu își dă seama de prezența nici unui element de acest fel în lumea pe care începe s-o parcurgă.

Comentariul explicit începe în *Lotofagii ;* jocurile de cuvinte, numele nenumăratelor flori înșiruite aici, ale narcoticelor de tot felul nu înlătură referințele la subiectul real. Cuvintele-cheie conduc la formele variate ale narcozei cunoscute în diversele culturi, de diversele grupuri de oameni. Apatia și paralizia Dublinului — temă mai veche, cum se știe, în literatura lui Joyce — nu sînt caracteristice numai orașului irlandez, ci întregii lumii moderne : ele nu sînt rădăcini, ci *flori,* nu sînt cauze, ci urmări ale suferinței umane, care e adevăratul subiect al capitolului.

În *Calypso,* simbolul e căminul, e miticul *omphalos,* piatra pe care vechii greci, potrivit relatărilor lui Pausanias și ale lui Pindar, o socoteau a fi centrul pămîntului [16], unele din multele simboluri ale Centrului cosmic, unde se întîlnesc — spune Mircea Eliade — cele trei lumi : a celor vii, a morților, a zeilor. Foarte semnificativ, *Centrul* era figurat în mitologia irlandeză (și e întru totul posibil, firește, ca lucrul să-i fi fost cunoscut

lui Joyce) de o piramidă cu baza rectangulară ridicată în mijlocul domeniului feudal şi ale cărei laturi corespundeau celor patru puncte cardinale[17]. Sistemul de referinţe simbolice se constituie tot printr-o mişcare simultană, în direcţii opuse : una determinată de acţiunea unei forţe centripete — spre *cămin*, spre *centru*, cealaltă, centrifugă — spre marginile cosmosului.

Lotofagii reprezintă mişcarea *spre exterior* a lui Bloom, plecarea în oraş, echivalînd cu plecarea *în lume* ; spre sfîrşitul cărţii, ca o replică simetrică la acest episod, *Boii Soarelui* vor închide cercul cu ultima „plecare", naşterea care implică separare, suferinţa ce nu poate fi alinată decît prin narcoză, deci prin anularea conştiinţei. *Plecarea* iniţială din *Lotofagii*, coincide cu întîmpinarea lucidă a morţii din capitolul următor — *Hades*. Spre deosebire de Odiseul homeric (care traversase, pînă să ajungă pe tărîmul morţilor, pămînturile unde îl pîndeau marile primejdii — Lotofagii, Ciclopii, Circe), Bloom descoperă Infernul relativ repede, fără ca în atmosfera ce învăluie întregul episod să se desluşească vreun semn de ameninţare sau de spaimă : amintirea tatălui, a sinuciderii lui, nu cuprinde nici pe departe tensiunea tragică a întîlnirii eroului lui Homer cu umbra mamei sale, a acelui *descensus Averni* al lui Aeneas pe care Virgiliu îl aduce în faţa răposatului Anchise. Adevărata coborîre în Infern a lui Bloom e descrisă mult mai tîrziu, în *Circe*, unde viziunea subconştientului său, bîntuit de vedenii, e de-a dreptul contrapunctică aceleia din *Hades*, episod dominat de lumina clară a zilei. Împrejurarea descrisă în roman porneşte de la un fapt real : „La 10 iulie 1904, domnul [Matthew] Kane, care fusese multă vreme şeful Oficiului din Dublin al Avocaţilor Coroanei, a sărit din barcă, începînd să înoate în largul lui Kingstown Harbour ; el a suferit un atac de cord şi s-a înecat... La fel ca Paddy Dignam din roman, Matthew Kane avea cinci copii şi, după înmormîntare, s-a organizat o colectă pentru ajutorarea familiei răposatului... Printre cei prezenţi la ceremonia funerară se aflau, potrivit ştirii publicate în *The Freeman's Journal* din 14 iulie 1914, pag. 2, J.S. Joyce şi J.A. Joyce, John Wyse Power, Alf Bergan, Alfred H. Hunter, Tom Devlin, Long John Clancy, John Henry Menton, Louis A. Byrne, sir Frederick Fal-

kiner : toţi aceştia figurează în roman, fie cu numele lor, fie cu altele împrumutate sau modificate“ [18].

Eol e unul dintre cele mai complexe capitole din carte. Subiectul e semnalat de aluziile la mişcările necontenite ale aerului, de termenii „eolieni“, dar şi de prezenţa formelor retoricii ; însăşi imaginea redacţiei de ziar o evocă pe aceea a peşterii vînturilor — vîntul creat de om, cuvîntul tipărit, care izbucneşte, cuprinzînd întregul pămînt — raportările la retorică intensificînd forţa acestor semnificaţii secundare. Paralel, în prim-plan se desfăşoară un alt sistem de semne, opus în esenţă celuilalt, pentru că orientează spre „lacunele din concepţiile umane“, spre „vanitatea deşartă care se află la rădăcina iluziei şi a deziluziei“ [19]. Odată cu apariţia lui Stephen, discuţia se centrează în jurul acestui subiect : arta oratoriei, titlurile articolelor de ziar, de exemplu, devin cadru formal al subiectului. Ivirea lui Bloom îndreaptă aceste semnale spre manifestările de ordin material ale „iluziei şi deziluziei“, spre degradarea fizică a unor personaje, spre decăderea fizică a altora sau spre zgomotul pe care îl fac maşinile tipografiei.

Eol e un capitol în care formele de comunicare sînt multiple : cuvîntului i se asociază gestul şi mimica. Menţionarea lui *Moise* e relevantă, în măsura în care opera michelangiolescă e o reprezentare substanţială a emoţiei şi e gîndită dinamic ca o „îngheţare“ impunătoare a mişcării largi a trupului. Episodul poate fi citit şi ca o piesă într-un act, cu ample indicaţii regizorale şi cu minuţioase explicări destinate actorilor. „Rolul lui Bloom e bazat pe sugerarea figurii celui mai mare mim al filmelor mute — Charlie Chaplin : mersul lui, pe care îl imită micii vînzători de ziare, e chaplinesc“ [20].

Gesturile au, pe rînd, funcţii deictice, contemplative şi simbolice. Acţiunile cele mai mărunte (Bloom „arătînd, peste umăr, cu degetul mare“, un personaj bătîndu-l amical pe umăr pe un altul, un altul care-şi duce brusc în lături braţul, aprinderea unei ţigări) sînt însoţite de comentarii scenice. Corespondenţele retorice cu limbajul gesturilor sînt sugerate de evocatoarele fragmente de propoziţiuni : un personaj „întinde braţele lui elocvente“ [21], un altul îşi încheie astfel citarea spuselor altcuiva : „mîna lui fină a fluturat un ecou şi o cădere“ [22], Stephen e atras în discuţie, „sîngele lui fiind chemat de graţia lim-

bajului și a gestului"[23]. Un alt personaj atinge culmea emoțională a discursului său, schițînd, cu ochelarii ținuți în mînă, gestul unui violonist care-și mișcă ritmic arcușul[24], iar privirile sale sînt amănunțit descrise, fără îndoială într-un tribut adus lui Cicero care acordă atîta importanță expresivității ochilor. Caracterul vizual al episodului e subliniat și de montajul titlurilor de ziar (pe care, de altfel, unii comentatori le-au identificat ca legende ale unor fotografii publicate în presa irlandeză a vremii[25]).

Unii comentatori consideră episodul *Lestrigonilor* ca pe „o întoarcere la abordarea mai simplă"[26] a temei odiseice. Impresie înșelătoare. Înainte de toate, acesta este capitolul în care monologul interior e folosit de Joyce la dimensiuni ce pot revela, mai mult decît orice fragment precedent, sensurile procedeului : unul din laitmotivele verbale ale *Lestrigonilor* e „fluxul vieții". Romancierul ca narator al faptelor obiective se face văzut doar cu intermitențe în acest al optulea capitol al cărții și chiar și atunci sintaxa limbajului său aparține mai curînd poeziei decît prozei. Omnisciența lui e adesea neîndoielnică ; el nu are o identitate separată de aceea a eroilor, nu intervine cu comentarii care să-l facă recognoscibil, așa cum se întîmpla în romanul englez tradițional, de la Jane Austen încoace, sau în cel al lui Stendhal, Balzac sau Dostoievski. „Se abține de la inserții de tipul «gîndi el», «spuse» sau «simțea» pe care le regăsim chiar și la un romancier care se scrutează atît de profund ca Virginia Woolf"[27]. O constatare pe care a făcut-o Wayne Booth e de natură să ne atragă atenția asupra semnificațiilor acestei atitudini a romancierului față de narator : „Nu trebuie să uităm niciodată că autorul poate să-și aleagă, într-o oarecare măsură, deghizarea, dar nu poate niciodată să aleagă soluția dispariției din roman"[28].

Identitatea retorică a naratorului se păstrează, neîndoielnic, și în cazul în care descrierea mișcărilor eroului poate rămîne incoloră, anonimă, relatarea lor păstrînd o detașare reporterească (așa cum se întîmplă în *Lestrigonii* în fraze de felul : „Traversă la colțul străzii Nassau și se opri în fața vitrinei lui Yeats and Son, cîntărind atît de mult prețul binoclurilor"[29]). Alteori, mișcarea narativă e cuprinsă în sintaxa reveriei lui Bloom : „Cu carnea obscur flămîndă, el tînjea mult să poată adora"[30].

Alteori, textura logică a frazei e alterată de construcția sintactică a cărei unică intenție e obținerea efectivului aliterativ ; o frază de felul acesta „nu are nimic din narațiunea omniscientă, solidă care controlează evenimentele exterioare : sintaxa s-a năruit cu totul și paznicii gramaticii au dezertat, părăsind limbajul“ [31]. De fapt, fraza lui Joyce din *Lestrigonii* e mai aproape de aceea a poeziei postsimboliste decît de construcția monologului interior de factură Dujardin. Bloom e un personaj hamletian („il se promène, lisant au livre de lui-même“, îl prezenta Mallarmé pe prințul Danemarcei, într-un scurt pasaj citat într-o altă scenă din *Ulise),* în sensul citirii perpetue a unei „cărți despre sine“, al vocației de a-și afla drumul spre „sine“.

Cartea lui Dujardin a constituit, desigur, modelul urmat de Joyce în *Lestrigonii,* episodul în care monologul interior e dezvoltat mai pe larg decît în oricare altul în *Ulise.* Diferențele nu pot fi, însă, trecute cu vederea. În cartea scriitorului francez, acțiunea e purtată la persoana întîi ; *Lestrigonii* introduc o voce narativă care, localizînd monologul lui Bloom, stabilindu-i direcția de acțiune, recunosc implicit limitele lui *eu.* Eroul lui Joyce se identifică mai ales ca purtător al persoanei a doua [32]. În eseul *Monologul interior* din 1931, Dujardin numea persoana a doua „une première personne deguisée“ [33]. Bloom nu substituie, în nici un caz, sensul lui *tu* prin acela al lui *eu,* așa cum făcuse Dujardin în *Dafinii sînt tăiați,* cum vor face mai tîrziu Valery Larbaud în *Cel mai secret sfat al meu* sau Michel Butor în *Modificarea :* singurul pronume care l-ar putea înlocui pe *you* din monologul lui Bloom e impersonalul *one.*

Bloom e un om pentru care (așa cum Théophile Gautier spunea cîndva despre sine) lumea din afară există în chipul cel mai autoritar. În *Lestrigonii,* conștiința lui „se încălzește la razele reflectate de tot ce a cunoscut, de toate experiențele pe care le-a trăit“ [34]. Richard Kain a relevat faptul că „una dintre cele mai frapante trăsături ale stilului lui Joyce e neobișnuita mobilitate cu care se întoarce din lumea din afară în cea interioară“ [35]. Or, acesta e tipul de versalitate identificat în general ca „aplicarea cea mai subtilă a monologului interior, preocupat în egală măsură de exterior și de interior“ [36]. Formele pronominale din *Lestrigonii,* în care — potrivit

unei statistici[37] — pronumele de persoana a treia reprezintă mai mult decît dublul celor de persoana întîi, reflectă preocuparea lui Joyce de a defini lumea exterioară.

Eroul din *Scylla și Charybda* e Stephen. Episodul e un fals dialog socratic. „El combină spiritul comic al *Norilor* lui Aristofan cu seriozitatea conversațiilor lui Socrate“[38]. Partea rostită de Stephen în dialog e numită, uneori „prelegerea“ lui despre Shakespeare. Acțiunea e desfășurată în biroul adjunctului de bibliotecar de la National Library din Dublin. În vremea studenției lui Joyce, adevărata instituție universitară din Dublin, pentru cei care nu frecventau Trinity College (care avea o excelentă bibliotecă) nu era nici University College, nici Royal University, ci Biblioteca Națională. „Adevărata *Alma Mater* din acel timp era Biblioteca Națională din Kildare Street“[39]. Aici se întîlneau studenții și intelectualii din oraș discutînd probleme de filosofie ; discuțiile lor nu aveau nimic din tonul formal al cursurilor, ci erau „dialectică vie“. „Învățam pentru examene în sălile de la etaj ale Bibliotecii, dar ne continuam convorbirile pe scările de la intrare, unde ascultam părerile despre artă, despre viață, despre literatură ale lui Joyce, Kettle, Skeffington, Arthur Clery, John Marcus O'Sullivan, William Dawson, Constantine Curran și ale multor altor tineri învățați și cultivați“[40].

Elementul burlesc din *Scylla și Charybda* are, deci, un caracter special. Înainte de antractul pe care îl reprezintă intrarea în scenă a veselului Buck Mulligan[41], comicul nu provine din replicile personajelor. Chiar dacă tonul dialogului nu e acela al unei conversații conduse după cele mai stricte reguli ale artei cuvîntului, e acela al unor oameni informați, inteligenți, care își apără cu energie punctul de vedere. Cineva observa că reproducerea acestor discuții nu avea de ce să-i facă să se rușineze pe cei care erau în viață în anul publicării lui *Ulise* și erau citați în acest capitol[42]. Accentele parodistice sînt conferite de reflecțiile lui Stephen, personajul care împărtășește opiniile naratorului și rămîne un tăcut comentator al ideilor celor participanți la discuție. Amploarea, și diversitatea acestor asociații mentale, relatate direct, fără comentarii sau intervenții, fac ca episodul să difere de obișnuitele dialoguri literare : *Scylla și Charybda* e un capitol al narațiunii, dezvoltînd lumea exterioară în

care oamenii discută (pentru Stephen, discuţia e o formă de acţiune), opus lumii interioare a meditaţiei şi a emoţiei.

Naratorul din episod e similar celui care povesteşte primele trei capitole din *Ulise* şi întreaga acţiune a *Portretului artistului.* Prezentînd experienţa lui Stephen din punctul de vedere al lui Stephen însuşi, el se abţine de la prezentarea unor reflecţii mai profunde ale personajului, dincolo de observaţiile lui cele mai concrete şi mai obişnuite. De aici, impresia că Joyce adoptă o atitudine părtinitoare faţă de eroul său ; ceea ce e adevărat, de vreme ce teoriile estetice ale lui Stephen sînt preluate, în cea mai mare parte, din eseurile de tinereţe (contemporane cu acţiunea din acest episod) ale lui Joyce. Chiar şi manierismul unor formulări e acela al scrierilor lui de început. Dar, în comparaţie cu tonul paginilor de mai tîrziu, acela al lui Stephen e crispat ; aşa încît concluzia comentatorilor e că Joyce îşi priveşte personajul (chiar dacă acesta e un *alter-ego !)* cu ironie. Spre deosebire de mulţi biografi ai scriitorului, el nu îl identifică pe Dedalus cu propria personalitate din anii maturităţii.

Ironia cu care sînt transcrise replicile celorlalţi participanţi la discuţie e asemănătoare, într-o măsură, aceleia din comentariul pe care Joyce îl făcea, în versurile din *Sfîntul Oficiu,* scenei literare a Dublinului din 1904 [43]. Izbucnirea lui Stephen împotriva „politeţii indiferente" a lui Russell şi a bibliotecarilor care păstrează confortabila distanţă „faţă de marea de necazuri" şi de „îndoielile potrivnice, aşa cum le vede oricine în viaţa reală" [44], la care face aluzie un personaj, Lyster, la începutul episodului, aminteşte clar de diatriba în versuri împotriva „misticului get-beget" din *Sfîntul Oficiu.* Apariţia lui Mulligan (exact în clipa în care Stephen îşi proclamă, pătimaş, crezul lui literar, admiraţia lui imensă faţă de Shakespeare, care e „tatăl, sfîntul duh şi întru totul asemenea lui Dumnezeu" [45]) nu urmăreşte atît adăugarea unui element de pitoresc şi de culoare la dialogul care devenise intelectualizat şi abstract, cît legarea episodului de acţiunea principală din *Ulise.* În acest antract se iveşte pe coridor silueta întunecată a lui Bloom.

Teoria shakespeariană susţinută de Stephen e bazată pe aceleaşi cărţi pe care le citise Joyce în 1904, pomenite aici, în discuţie cu Gogarty, Best şi Magee [46]. „Substanţa

intelectuală a subiectului îi permite lui Joyce să rămînă, în mod remarcabil, foarte aproape de un eveniment real povestit în acest episod al lui *Ulise*. E important pentru tema tratată de el ca lectorul să înţeleagă, cît mai exact posibil, asemănarea dintre artistul creator şi lumea creaţiei lui, aşa încît arta narativă a capitolului să fie ea însăşi o ilustrare a propriei teme“ [47].

Potrivit acestei teorii, strigătul de răzbunare al Duhului din *Hamlet* exprimă torturile îndurate de Shakespeare care ştia că soţia sa îl înşeală cu propriii lui fraţi, Richard şi Edmund. Poemul *Venus şi Adonis* ar fi o dovadă că viitorul dramaturg a fost sedus de Anne Hathaway (e adevărat că actul de căsătorie, emis în toamna lui 1582, arată că Shakespeare abia împlinise 18 ani, în vreme ce Anne avea 26) ; sonetele nu ar reprezenta decît un document al umilinţelor îndurate de adolescent. Dominatoarea şi tiranica Anne ar supravieţui în Cressida şi în Cleopatra. În *Richard al III-lea* şi în *Regele Lear* fraţii trădători se numesc Richard şi Edmund. Moartea prinţului Arthur din *Regele Ioan* e moartea lui Hamnet, fiul lui Shakespeare. Moartea mamei scriitorului (al cărei nume de dinaintea căsătoriei, Arden e păstrat în cel al pădurii unde se petrece o parte a acţiunii din *Cum vă place)* a inspirat crearea portretului Volumniei, mama autoritară şi nobilă din *Coriolan*. Împăcarea din ultimele piese, chipurile de o mare puritate ale Marinei, Perditei, Mirandei, Imogenei reflectă întoarcerea dragostei în casa Shakespeare, odată cu naşterea nepoatelor dramaturgului [48].

Principiul estetic care susţine această teorie a lui Stephen e formulat cam sumar : el crede că „pentru un om care are un asemenea lucru bizar, *geniu*, propria sa imagine e standardul oricărei experienţe, materiale şi morale“ [49]. În toiul discuţiei, el foloseşte acest principiu pentru a interpreta întregul ansamblu al operei shakespeariene şi la el se cuvine să recurgă oricine vrea să înţeleagă viziunea artistică a lui Joyce din *Scylla şi Charybda*.

S. L. Goldberg a demonstrat cît de mult sînt datoare principiile expuse aici de Stephen lecturilor lui Joyce din Aristotel, mai ales teoriilor stagyritului privitoare la primatul senzaţiei în cunoaşterea umană [50]. În construcţia alegorică a episodului, epistemologia aristotelică ar repre-

zenta Scylla, iar Charybda ar fi „viziunea romantică", materializată aici în teoria shakespeariană a lui Stephen. O întrebare rămîne, totuși, fără răspuns în această interpretare pe care majoritatea comentatorilor capitolului au recunoscut-o ca fiind pe deplin lămuritoare pentru ideile joyciene : unde se plasează concepțiile lui Stephen și ale lui Joyce relevate de vocabularul care poartă o atît de pronunțată tentă teologică ? El e doar refluxul unei intenții metaforice ?

Opoziția Platon/Aristotel se conturează, totuși, aproape de începutul episodului. Chiar înainte ca Stephen să-și dezvolte teoriile, „oracolele" misticului Russell anunță împotrivirea față de folosirea faptelor din biografia lui Shakespeare pentru interpretarea operei sale. „Arta — spune el — trebuie să ne reveleze idei, esențe spirituale fără formă... Cea mai profundă poezie a lui Shelley, cuvintele lui Hamlet pun conștiința noastră în contact cu înțelepciunea eternă, cu lumea ideilor, așa cum o vedea Platon. Tot restul e o speculație a școlarilor pentru școlari"[51]. Observației — de o politețe suspectă — a lui Stephen că Aristotel fusese „școlarul" lui Platon, Eglinton îi răspunde că îl preferă pe maestru discipolului. Reacția lui Stephen e foarte semnificativă pentru ideile estetice ale lui Joyce însuși : el nu răspunde cu voce tare, dar în gînd își pregătește argumentele împotriva „esențelor spirituale fără formă" ale spiritualismului pe care îl parodiază într-un limbaj burlesc și crud, amintindu-l pe acela al lui Mulligan.

Misticii din categoria lui Russell sînt văzuți cum „se tîrăsc după bucile lui Blake în comparație cu eternitatea căruia această lume vegetală e doar o umbră"[52]. „Mulliganismul" (cum a fost numită, cu un joc de cuvinte, ironia aspră a lui Stephen) pare să respingă fără echivoc deopotrivă misticismul și incoerența romantismului. Dar lucrurile sînt, hotărît, mai complicate : Joyce consideră că Blake e cel mai de seamă poet romantic (în martie 1912, la Trieste, ținuse o conferință, vorbind în termeni entuziaști despre „spiritul nemuritor al poetului[53]). Mai mult, el recunoștea o asemănare frapantă între biografia sa și cea a lui Blake, între opoziția lui față de „acumul și aiciul" lumii moderne și aceea a poetului englez. Dar, respectînd succesiunea datelor, reflecțiile din 1904 ale lui Stephen trebuie legate de eseul publicat de Joyce în

1902 — *James Clarence Mangan* în care stabilea o relație între „pericolul materialist" și „temperamentul clasic și romantic", deci cu ceea ce vor deveni Scyllele și Charybdele estetice din *Ulise*.

S-a observat că ideile estetice ale eseului fuseseră însușite de Stephen din *Stephen-Eroul*. Robert Kellogg susține că nu încape nici o îndoială că aceste opinii se cuvin atribuite lui Joyce mai curînd decît unui personaj literar, unei prefigurări a lui Stephen din *Ulise*[54]. Disputa dintre temperamentul clasic și cel romantic, declarase Joyce, „a fost lipsită de blîndețe (ca să nu spunem mai mult) și li s-a părut unora că e o dispută relativă la nume : cu timpul, a devenit o luptă confuză... școala clasică opunîndu-se materialismului care îi stătea alături, iar școala romantică străduindu-se să păstreze coerența. Dar cum această tulburare e condiția oricărei împliniri, deocamdată reprezintă un lucru bun și conduce lent spre o înțelegere mai profundă care va uni cele două școli"[55]. Joyce merge mai departe, spunînd că „trebuie să ne reținem de a aduce laudele cele mai înalte școlii romantice (cu toate că poeții cei mai luminați * trebuie astfel ocoliți)"[56].

Concluzia mi se pare limpede : artistul care aspiră la „o înțelegere mai profundă", la reconciliere, e confruntat, în concepția lui Joyce, de pericolele reprezentate de cele două școli — „materialismul" ** clasicismului și „incoerența" romantică —, Scylla și Charybda teoriei estetice a lui Stephen. Metoda „clasică" era definită în eseul despre Mangan ca o „metodă care se apleacă asupra acestor lucruri reale și acționează asupra lor, modelîndu-le astfel încît o inteligență activă poate trece dincolo de ele pînă la înțelesul lor nerostit"[57].

„Concilierea temperamentului clasic cu cel romantic — observă Robert Kellogg — în opera aceluiași artist nu e doar un ideal teoretic. Ea poate fi produsă în momentul în care contemplă simultan adevărul propriei ființe și adevărul lumii vizibile"[58]. Consecvența ideilor lui Joyce e evidentă : recenzînd în 1903 traducerea fran-

---

* Potrivit precizării lui Stanislaus Joyce, aceasta era o referire la Blake.

** Joyce nu acordă termenului un înțeles filosofic, ci se referă la un mod de existență și de înțelegere imediată, directă a lucrurilor.

ceză a lui *Catilina* de Ibsen, el îl admirase pe dramaturgul care „a unit o preocupare față de lucrurile care i se înfățișează, cu o imaginație puternică, amplă“ [59]. Deci Ibsen a fost capabil să treacă dincolo de orice dihotomie rigidă. Într-un eseu publicat în 1900, *Noua dramă a lui Ibsen*, Joyce caracteriza arta scriitorului norvegian ca pe o entitate aproape întru totul independentă de „accidentele personajului și de evenimentele acțiunii“ : „Drama în sine — perceperea unui adevăr esențial sau formularea unei întrebări esențiale, sau un conflict esențial care e aproape independent de actorii ce se înfruntă în conflicte puternice și și-a dobîndit o mare importanță — iată ce ne solicită în primul rînd atenția“ [60].

O asemenea „dramă în sine“ separase el de „literatură“ în eseul său *Dramă și viață* din 1900. „Literatura“ reprezintă o formă inferioară poeziei și dramei, urmărind înainte de toate nu marile adevăruri și legile imuabile pe care le întrupează societatea umană, ci „capriciile și întîmplările bărbaților și femeilor“ care „implică și depășesc“ aceste legi [61]. Această concepție a dramei și a poeziei ca „forme distincte de literatură“ — artă care revelează adevărurile eterne ale omului, afirmînd și înnobilîndu-și conținutul uman, indiferent de banalitatea împrejurărilor traversate de ea — e nucleul unei analize mai adînci care unește cele două „temperamente“.

Deosebirea dintre dramă, poezie și „literatură“ e pusă în relație cu temperamentele cînd drama e interpretată ca „un adevăr etern uman întrupat în comunitatea umană și revelat, în diverse forme, de intensa contemplare a imaginației care privește la lumea vizibilă“ ; și poezia ca „un adevăr etern uman relevat de intensa contemplare a imaginației care privește la adevărul imaginației individuale“.

Eseurile critice scrise de Joyce cînd avea vîrsta lui Stephen din *Ulise* dezvăluie o consecventă adeziune la principiile elementare ale temperamentului clasic — obligația artistului de a „se apleca asupra acestor lucruri reale“. Dar ele revelează și o aspirație de reconciliere cu „temperamentul romantic“, o tendință de adoptare a limbajului poeziei mistice și chiar o încredere în „adevărul“ produs de imaginația care contemplă „adevărul propriei sale ființe“. „O viziune mistică anihilînd simțurile și experiența, amenințate de incoerență... Artistul care a

fost dramaturg, poet și, mai presus de toate, un artist al literaturii, implicînd fără teamă imaginația în capriciile și întîmplările bărbaților și femeilor ce trăiesc în lumea socială, fără să-și întunece nici percepția formelor dramatice ale adevărului, nici a celor poetice, va fi cel care va împăca «temperamentele» și va găsi înțelesul cel mai adînc — «adevărul e la mijlocul drumului» *"[62]. Artistul care întrupa idealul cumpănirii între „clasic" și „romantic" e, desigur, Shakespeare.

Subiectul general al episodului e *literatura ;* în schema de corespondențe pe care Joyce o alcătuise pentru întregul roman, ea era *arta* care ordona ideile și acțiunile personajelor, atitudinea naratorului. Cînd, în *Telemah*, Buck Mulligan urca la etajul cel mai de sus al Turnului Martello și începea să intoneze slujba religioasă, impulsul îi venea direct, de la propria conștiință : contribuția naratorului era limitată la hotărîrea de a începe să relateze întîmplarea și la semnificativul ton parodistic pe care îl adopta. Russell și bibliotecarii din *Scylla și Charybda* sînt firi mai puțin impulsive decît Mulligan ; dacă nu ar fi avut rolul de a ilustra *arta narațiunii*, ei ar fi fost prea lipsiți de relief pentru a se putea integra în modelul simbolic al romanului. De vreme ce naratorul episodului reflectă atît de exact punctul de vedere al lui Stephen, se poate spune că, prin intermediul lui, scena e transpusă în acele forme literare care, într-un anume moment al dezvoltării narative, reprezintă extinderea imaginației lui Stephen, o imaginație strict structurată într-un model ce se păstrează de-a lungul întregii acțiuni.

Personajele episodului sînt asociate cu cîte o atitudine filosofică : sobrul bibliotecar Lyster a fost identificat cu George Fox, fondatorul sectei americane a quakerilor, John Eglinton cu Socrate[63]. Și, s-ar putea adăuga, amîndoi sînt puși în relație cu Shakespeare ; Lyster într-o discuție privind biografia scriitorului[64], Eglinton printr-o aluzie la soția afurisită a lui Socrate și, într-o continuare a imaginii, la Anne Hathaway[65]. Literatura nu e numai subiectul discuției din *Scylla și Charybda :* aluziile de natură literară (deopotrivă cele din reflecțiile lui Stephen și cele din descripțiile naratorului) dau culoare întregii scene — acțiunilor imediate ale personajelor, dar și ase-

* *Ulysses*, p. 212.

mănării lor parodistice cu personaje ale trecutului (istoric sau fictiv).

Cu excepția lui Bloom (a cărui prezență în cadrul narativ al episodului e, dealtminteri, abia schițată), personajele din *Scylla și Charybda* sînt scriitori și eruditi din Dublinul real. George Russell, poetul teozof (care fusese ținta ironiilor tînărului Joyce), sensibilul eseist William Kirkpatrick Magee, Richard Best, specialist în arheologia celtică, sînt personaje ale lui *Ulise* și indivizi reali [66]. Lor li se adaugă numeroși alți scriitori irlandezi contemporani, pomeniți în discuția dintre Russell și cei trei bibliotecari. Prilej de a evoca singurătatea lui Stephen în această lume : Eglinton îi invită, la serata dată de un alt poet (amintit și el cu numele său adevărat, George Moore), pe Russell și pe Mulligan, uitîndu-l pe Dedalus [67] ; Lyster vorbește despre antologia de tineri poeți irlandezi pregătită de Russell, din care Stephen e omis [68]. Sînt detalii ale biografiei lui Joyce.

În Telemah, Buck Mulligan discută cu Haines teoriile literare ale lui Stephen : „E foarte simplu : el dovedește prin algebră că nepotul lui Hamlet e bunicul lui Shakespeare și că el însuși e duhul propriului tată" [69]. Mulligan parodiază, firește, ideile prietenului său ; dar ironia lui nu e chiar atît de departe de realitate pe cît s-ar părea. În episodul din bibliotecă, Stephen perorează : Shakespeare „a fost nu numai tatăl fiului său, ci — nemaifiind un fiu — a fost și s-a simțit el însuși tatăl întregii sale rase, tatăl nepotului său încă nenăscut, care, cu același semn, nu s-a născut niciodată" [70]. Ceea ce echivalează cu recunoașterea artistului ca Dumnezeu al creației ; un scriitor cum e Stephen, deci, poate fi părintele tuturor celor văzute și nevăzute, inclusiv al ființelor născute înaintea lui.

Această viziune totalizatoare e cheia întregului roman : într-un episod care dezvăluie însăși concepția estetică a lui Stephen, aluziile nu pot fi interpretate doar ca forme ale unor corespondențe strict ontice. Ele conduc la revelarea structurilor pe care le apără Stephen : amenințătoarea stîncă Scylla și vîrtejul Charybda, înghițind lacom corăbii și oameni, nu sînt reconstituite în detaliu de proza lui Joyce (dealtfel, lipsește din textul episodului joycian orice posibilă referință la uciderea de către monstru a celor șase tovarăși ai lui Ulise, pe care

o înfățișează poema homerică). Adevăratul subiect nu e nici măcar *literatura*, ci creația însăși : biografia (sau mitul) lui Shakespeare operează în planul metaforic pentru a face descifrabilă concepția lui Stephen, sensul atribuit de el raportului între creator și opera lui.

Cele nouă prime capitole constituie temelia pentru tot restul cărții. „Ele desemnează și dau elementele meditației asupra sensurilor fundamentale ale existenței umane : lumea specifică în care s-a născut cineva există dintotdeauna, înainte ca el să fi fost zămislit (episoadele începînd cu *Telemah* și sfîrșind cu *Proteus)*, să fi cunoscut gestația, nașterea și moartea (de la *Calypso* la *Hades)*. Concepțiile amplificate privind înțelesul umanului sînt subminate de supunerea la nevoia de a găsi hrană, și tensiunea dintre acești doi poli ai experienței conduce la creativitate (de la *Eol* la *Scylla și Charybda)*, înțeleasă ca o căutare a ordinii sau a semnificației cuprinse în existența universalizată a unui individ“ [71].

În cîntul al XII-lea al *Odiseei*, corabia lui Ulise ajunge în crîncena frămîntare de ape dintre Scylla și Charybda după ce, așa cum sunase sfatul zeiței Circe, ocolise „stîncile rătăcitoare“ [72]. E limpede, dar, că amenințările celor doi monștri erau mai puțin primejdioase decît cele ale acestor stînci despre care Homer vorbește doar în treacăt. Eroului eposului antic i se dăduse putința să aleagă între aceste primejdii : cel al lui Joyce le înfruntă pe amîndouă. Distanța străbătută de el e mare ; din nordul Dublinului, el trece spre marginea de sud a orașului, de la Shakespeare la Cezar. Episodul e alcătuit din 19 secțiuni și peste cele mai multe dintre ele se lasă umbra părintelui Conmee și a viceregelui, personificînd „un steag roman și unul britanic“. Nici Bloom (care e plasat în centrul capitolului, în secțiunea a 10-a), nici Stephen (apărînd în secțiunea a 6-a și a 13-a, aproape simetric față de „Odiseul“ lui Joyce) nu sînt conștienți de prezența reprezentanților Romei și ai Londrei. Raporturile lor cu puterile simbolizate de cele două steaguri nu pot fi simbolizate în termenii simpli ai unei opoziții directe. Nici relațiile lor cu universul imediat nu sînt înfățișate foarte limpede. Cu toate că Stephen e conștient, într-o anume măsură, de lumea „largă și minunată“ [73], el nu a ajuns încă în punctul în care să se poată implica în existența ei. Prin contrast, Bloom e, în acest episod, mai

puţin conştient de lucrurile din preajmă decît în oricare alt capitol al cărţii. Amîndoi, şi el şi Stephen, s-au refugiat în ei înşişi — Stephen pentru a-şi măsura păcatul de care se simte vinovat, Bloom pentru a-şi măsura impulsurile erotice. În cazul lui Bloom, mai ales, tensiunea între „în afară“ şi „înăuntru“ a ajuns la paroxism; nicăieri în cuprinsul romanului făptura lui şi aceea a oraşului nu se află mai departe una de cealaltă. Nu e văzut mişcîndu-se, umblînd, privind; unica lui întîlnire e una cu un negustor cu totul netipic, de la care împrumută (nu cumpără!) o carte pornografică: e cu totul indiferent faţă de realitatea exterioară. S-ar părea că peisajul urban e cu totul irelevant pentru el. „Bloom s-a retras, în toate sensurile, spre centru: în centrul fizic al oraşului, în punctul central al romanului, el a adus la deplina conştiinţă a exacerbării preocupărilor lui psihice şi trupeşti“ [74].

De fapt, între toate personajele episodului, Bloom e singurul care îşi atinge scopul, care găseşte ceea ce caută: în prăvălia mascată de literatură porno, el îşi procură *Plăcerile păcatului*, cartea adusă din spatele unei draperii, ca o taină rituală. „Dar, în acelaşi timp, cititorul devine acut conştient de imensa distanţă care separă centrul de suprafaţă. Reintegrarea va fi dificilă“ [75].

Plăcerile păcatului reprezintă ţinta călătoriei în lumea exterioară; întoarcerea urmează să se facă pe un drum care, deocamdată, nu se întrevede foarte clar: întoarcerea spre acel punct unde se realizează contactul cu lumea fizică şi cu realităţile vieţii urbane. În *Stîncile rătăcitoare* se desenează priveliştea generală a lumii periferice cu care Bloom vrea să se unească din nou. E „o lume umană, o societate erodată, contradictorie“ [76]; dar e, deopotrivă, o entitate fizică, alcătuită din străzi, clădiri, colţuri de casă, obiecte, asupra căruia se insistă de-a lungul întregului episod. E acelaşi oraş pe care „l-a înghiţit“ şi a încercat să-l „digere“ Bloom în *Lestrigonii.* Acolo, însă, sistemul de imagini este organizat în jurul aceleia a *digestiei*: în *Stîncile rătăcitoare,* imaginea dominantă e cea a întregii făpturi, iar forma e trasată de traiectul venelor şi al arterelor (în schema de corespondenţe alcătuită de Joyce, „organul“ episodului e *sîngele).*

În contrast cu narațiunea fluentă din episodul anterior, cea din stîncile rătăcitoare pare, la prima vedere, dezarticulată, fragmentată. Cu toate acestea, o lectură mai atentă dezvăluie unitatea structurală a episodului : definirea acestei unități conduce la definirea atitudinilor lui Bloom însuși.

Stilul narativ al fiecăreia din cele 19 secțiuni e aparent simplu, lucid, neîmpovărat de aluzii sau de complexe construcții lingvistice. „Simplitatea — observă, printre alții, Clive Hart — e o iluzie, o cursă pentru cititorul naiv“ [77]. E adevărat, episodul e plin de curse — pîndindu-i nu numai pe „cititorii naivi“, ci și pe eroii narațiunii. Lucrurile nu sînt așa cum par, iar majoritatea personajelor sînt prada iluziilor și a frustrărilor : orașul e o realitate care îi dezamăgește continuu. Micile întîmplări sugerează neîmpliniri de tot felul : un personaj întîrzie la o cavalcadă, altele pierd tramvaiul, invitația la un meci de box ajunge după ce evenimentul se consumase, o statuie schițează un gest care ar putea însemna că vrea să oprească circulația.

În multe capitole ale cărții, Joyce a creat o conștiință narativă distinctă, ceea ce e adevărat și pentru *Stîncile rătăcitoare*, în ciuda caracterului fragmentar al episodului. Dacă Bloom și Stephen sînt reduși la proporțiile obișnuite ale oricărui concetățean de-al lor, atunci se revelează existența unui „spiritus loci“. Conștiința care dă contur lucrurilor și oamenilor din *Stîncile rătăcitoare* e, într-un sens, conștiința Dublinului însuși, a unui personaj cu un portret ferm desenat. Tonul narativ trece prin numeroase variații, de la retorica îngrijită a lui Conmee pînă la banalitatea și blazarea stilului unui ziarist de duzină. Obiectivitatea cu care sînt consemnate toate acestea e înșelătoare : naratorul nu face nici o presupunere și nici un comentariu. Și, cu toate că tot ce spune el e — strict vorbind — adevărat, comite adesea deformări prin omisiune, nu furnizează informații esențiale care ar trebui să lege lucrurile între ele, informații pe care cititorul e silit să le extrapoleze singur, fără vreun ajutor din partea naratorului.

Totul (sau aproape totul) e prezentat ca și cum ar fi văzut pentru prima dată : „un marinar cu un singur picior“ care apare în secțiunea consacrată lui Conmee [78]

e tot „*un* marinar" (și nu „*marinarul* cu un singur picior") cînd se ivește din nou, în secțiunea a 3-a [79]. În toate celelalte episoade, Joyce nu simțea nevoia unei prezentări a personajelor reale, nici a străzilor Dublinului: se purta ca și cum cititorului ele îi erau la fel de familiare ca și lui însuși. Procedeul e răsturnat în *Stîncile rătăcitoare* : naratorul pretinde că nu se cunoaște pe sine. O simplitate la fel de lipsită de ingenuitate se revelează ori de cîte ori naratorul evită să stabilească vreo corespondență oarecare a marinarului, să-l definească în relație cu vreun element cunoscut sau, dimpotrivă, introduce multe corespondențe care sînt, însă, false. Cititorul se află mereu în pericolul de a trage concluzii greșite.

Frank Budgen își amintește că, în vremea în care scria acest episod, Joyce a cumpărat „un joc numit «Labirint» și îl juca în fiecare seară cu fiica lui, Lucia. De fiecare dată, fie că pierdea sau cîștiga, putea să stabilească șase erori de judecată pe care le putea comite cel care alegea o ieșire prin dreapta, prin stînga sau pe centrul labirintului" [80]. În labirintul *Stîncilor rătăcitoare* sînt multe capcane în care poate să cadă cititorul ; cred că ele pot fi împărțite în patru categorii :

a) referințe explicite la alte pasaje ale cărții (categorie care cuprinde atît concordanțe reale, cît și false) ;

b) referințe implicite ;

c) ambiguități lingvistice și de nomenclaturi ;

d) erori evidente.

Unele „capcane" provin din efectul combinat al topografiei Dublinului și felul în care naratorul folosește limbajul ; altele sînt pur lingvistice. Limbajul fiind elementul dominant al episodului, o examinare a modurilor de expresie verbală trebuie să preceadă orice încercare de a explica natura „capcanelor". „Cînd citești acest capitol, parcă umbli prin labirintul de străzi al orașului. Constați mereu că ai apucat într-o direcție greșită, că ai intrat într-o fundătură, că trebuie să te întorci" [81]. În *Stîncile rătăcitoare* se etalează o varietate a formelor de monolog interior, mai largă decît oriunde în cuprinsul romanului : caracterul monologurilor și contextul în care sînt ele plasate — s-a observat încă din comentariile critice ale anilor '20 — îi creează cititorului o stare de neliniște, „o stînjeneală asemănătoare aceluia care asistă la o discuție intimă de familie" [82].

Pînă la acest episod, monologul interior din *Ulise* a slujit nu numai la „îmbogăţirea cunoştinţelor noastre despre viaţa lăuntrică a personajelor“ [83], aşa cum considerau cei dintîi comentatori ai romanului, ci şi la transmiterea unui sentiment de compasiune faţă de ele. Dezvoltarea monologului interior conduce la atenuarea implicării emotive a cititorului : tratarea cu egală atenţie a mai multor personaje determină dispersarea interesului în direcţii diverse. Stephen şi Bloom se aud foarte bine, vocea lor vine dintr-un punct care, de-a lungul episoadelor anterioare, a fost stabilit foarte exact ; dar vocea lui Bloom, deşi puternică, e mai puţin interesantă decît, să spunem, a lui Kernan, personaj caracterizat cu precizie.

Pasajul final al monologului, portretul lui Patrick Dignam, e un exemplu succint al noului mod de folosire a metodei. Tristeţile şi uimirile copilăreşti ale personajului stîrnesc mila, dar „cu toate că îi ascultăm gîndurile, nu sîntem admişi în lumea interioară a personalităţii, aşa cum sîntem admişi în universul lui Stephen şi al lui Bloom cînd aceştia contemplă efectele morţii asupra propriei lor vieţi“ [84]. Lumea lui Dignam e plină de alţi oameni şi de obiecte, dar nu conţine prea mult din el însuşi : abia dacă dă impresia că există cu adevărat. În acest episod, Bloom e *centru*, e personalitate în mişcare ; Dignam e *periferie*, e *suprafaţă*, răspunzînd unei succesiuni de stimuli. Încearcă să-şi creeze un centru propriu : „Moarte, asta e. Tăticul a murit. Tatăl meu a murit“ [85]. Caută înţelegerea, dar nu de dragul înţelegerii : încearcă *să simtă*, să dea declaraţiilor sale un înţeles emoţional pe care să-l cuprindă şi el. Încercarea se sfîrşeşte cu un eşec : nu izbuteşte să-şi circumscrie un centru şi trebuie să se mulţumească, pentru moment cel puţin, cu relaţiile periferice stabilite cu lumea fenomenelor din jur.

Corespondenţa inversă a situaţiei lui Dignam şi aceleia a lui Stephen e accentuată de dojana lui Simon Dedalus care, cu un sfert de oră mai devreme, îi spunea lui Dilly : „Nu ţi-ar fi păsat dacă eram ţeapăn. A murit. Omul de la etaj a murit“ [86].

Fragmentarea textului dovedeşte că autorul intenţionează să sugereze simultaneitatea acţiunilor. Relaţiile spaţio-temporale între cele 19 secţiuni sînt clare, cele cauzale, însă, se desluşesc greu. De cele mai multe ori,

succesiunea secţiunilor pare a fi determinată de un proces al asocierilor care e un echivalent macroscopic al celuilalt proces asociativ, cel care operează la nivelul monologului interior al personajelor. Ca şi în cazul personajelor, asocierile definesc personalitatea : conştiinţa oraşului — observa Clive Hart — „e ironică, deopotrivă la modul mecanic şi la cel maliţios“ [87]. Dublinul se autodefineşte prin relaţii concrete, fizice, observabile şi consemnate la timpul prezent. Unitatea oraşului nu e dată de o bază conceptuală comună, ci de o reţea de conexiuni, formate înăuntrul texturilor de la suprafaţă. Imaginea Dublinului ca organism bolnav de paralizie, imagine dominată în *Oameni din Dublin* şi în *Portretul artistului*, e înlocuită aici cu una dinamică a unei comportări mereu imprevizibile.

Referinţele la alte pasaje din carte se intersectează tot timpul şi creează unicul tip de legături structurale într-un episod care, altminteri, rămîne la nivelul relatării impresioniste. *Stîncile rătăcitoare* abundă în ecouri verbale şi în conexiuni tematice care reprezintă, într-un fel, interpolări pe care le poate face cititorul. Concluzia potrivit căreia, în cuprinsul fiecărei secţiuni, totul e lucid şi liniar se dovedeşte a fi insuficientă pentru a explica în mod satisfăcător „gîndul ascuns“ al naratorului din spatele fiecărei propoziţiuni. Multe corespondenţe sînt sincronice, aşa încît, în chip logic, personajele nu îşi pot da seama de ele, fiind plasate, în momentul producerii evenimentului, într-un singur punct al complicatei hărţi joyciene a Dublinului. Consultînd tabelul de corespondenţe întocmit de Clive Hart [88] pentru toate cele 65 de minute cît durează acţiunea capitolului, şi confruntîndu-le cu textul lui Joyce, se ajunge la cîteva constatări semnificative.

În momentul în care părintele Conmee visează la „clopotele de bucurie... sunînd la Gay Malahide“ [89], clopotul (lipsit de bucurie !) se aude la licitaţia lui Dillon [90] ; în vreme ce el se gîndeşte, într-o proză plină de graţie, la „apatica lady, care nu mai e tînără“ [91], plimbîndu-se „singură pe ţărmul estuarului Ennel“, o altă „lady“, departe de a fi „apatică“, părăseşte, agitată, turbulentă, zgomotoasă „the Four Courts“ şi iese să se plimbe pe cheiul rîului Liffey [92]. Părintele Conmee îşi citeşte *Pater noster* [93], un alt personaj, Boody, rosteşte : „Tatăl nostru

carele nu ești în ceruri" [94]. Boylan, agentul teatral, privește lasciv la bluza unei vînzătoare de prăvălie în momentul în care alte personaje — domnișoara Dunne, Lenehan, M'Coy — contemplă afișul Mariei Kendall, cîntăreața de varieteu. Mîinile lui Lenehan modelează „ample curbe în aer" [95], în minutul în care Bloom citește cum mîinile lui Raoul „simt opulentele curbe" [96]. Părintele Conmee îi binecuvîntează pe Lynch și pe Kitty, în vreme ce toposul binecuvîntării și al blestemului apare în alte trei împrejurări ale episodului [97]. Artifoni îi mărturisește lui Stephen că, odinioară, a crezut că „il mondo è una bestia" [98], iar Bloom, copleșit de impulsul erotic, „îi animalizează carnea" [99]. Dollard cîntă o notă (exact în momentul în care, în altă parte, altcineva îi rostește numele [100]) și întreabă : „Nu e prea prăfuită ?" [101], iar Stephen îl privește pe bătrînul Russell în prăvălia lui : „Praful a acoperit vitrina și rafturile. Praful a înnegrit degetele trudite cu unghii de vultur. Praful a adormit pe bobinele de bronz și de argint" [102].

Referințele reciproce, sincronice și diacronice, țes o plasă care creează impresia că toate evenimentele se produc într-un „acum" și un „aici" atotcuprinzătoare, concentrînd timpul și spațiul. Joyce sporește intenționat confuziile citînd nume similare ale unor personaje care nu au nimic comun între ele : *Dudley* e și numele viceregelui, și al unui mărunt prelat din William Street ; există și un alt domn Bloom, dentist, care nici măcar nu îl cunoaște pe eroul cărții ; numele bisericii, „Mary's Abbey", se confundă cu cel al unei străzi. Părintele Conmee comentează glumeț numele lui Dignam („Dignam, da. *Vere dignum et justum est*" [103]), introducîndu-l într-un context liturgic. Și așa mai departe. Personajele sînt egale în fața naratorului atoateștiutor.

Timpul și spațiul sînt factorii unificatori ai *Stîncilor rătăcitoare*. De la Frank Budgen aflăm că „Joyce și-a scris *Stîncile rătăcitoare* cu o hartă a Dublinului în față, trasînd cu cerneală roșie itinerariile contelui de Dudley și ale părintelui Conmee. A calculat la minut timpul necesar personajelor sale să parcurgă o distanță dată" [104]. Adevărul e că, totuși, cercetate cu destulă luare-aminte, relațiile temporale și spațiale nu dovedesc în mod absolut necesar intenția realistă a scriitorului : uneori, ele se dovedesc îndoielnice. Și Clive Hart are dreptate să

constate că ora Dublinului fiind, în iunie 1904, cu 25 de minute în urma meridianului Greenwich, corespondenţele cu evenimentele din Anglia devin imposibile[105].

Corespondenţele, simultaneitatea, coincidenţele sînt logice şi probabile doar la nivelul conştiinţelor care le observă şi le interpretează. În *Stîncile rătăcitoare*, Joyce ajunge la această concluzie pe care o pregătiseră episoadele anterioare şi care va da sens capitolelor următoare.

NOTE

1 Marilyn French, *op. cit.*, p. 1.

2 Stuart Gilbert, *Joyce's „Ulysses"*, Londra, 1938, pp. 8—9.

3 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 324.

4 Richard Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, New York, 1972, p. 2.

5 C. G. Jung, *„Ulysses:* A Monologue", *Analytical Psychology Club of New York, Inc.* (Spring, 1949), p. 16; traducere a textului *„Ulysses"* din *Wircklichkeit der Seele*, în *Psychologische Abhandlungen*, vol. IV, Zürich, 1934.

6 Richard M. Kain, *Fabulous Voyager: James Joyce's „Ulysses"*, New York, 1959, p. 17 (prima ediţie în 1947).

7 *Op. cit.*, p. 3.

8 Mary T. Reynolds, „Joyce's Planetary Music: His Debt to Dante", în *Sewanee Review*, 76, nr. 3 (iul.—sept. 1968), p. 458.

9 Weldon Thornton, *Allusions in Ulysses: an Annotated List*, Chapel Hill, 1968, p. 222.

10 Marilyn French, *op. cit.*, p. 4.

11 *Ulise*, p. 675. (Notele referitoare la textul romanului trimit la ediţia tipărită de Random House, New York, 1961).

12 Richard Madtes, „Joyce and the Building of *Ithaca*", în *English Literary History*, XXXI (dec. 1964), p. 457.

13 Marilyn French, *op. cit.*, p. 4.

14 *Idem*, p. 5.

15 Erich Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, 1973, pp. 110—1.

16 Vezi J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, New York, 1962, p. 232.

17 Vezi René Guenon, *Le Roi du Monde*, Paris, 1950, p. 136 (citînd lucrarea irlandezului J. Loth, *Brehon Laws)*.

18 R. M. Adams, capitolul *Hades*, în antologia *James Joyce's*

„*Ulysses*", *Critical Essays* (alcătuită de Clive Hart și David Hayman), Berkeley, 1974, pp. 92—3.

19 Marilyn French, *op. cit.*, p. 9.

20 M. J. C. Hodgart, capitolul *Aeolus*, în antologia *James Joyce's „Ulysses"*, p. 128.

21 *Ulysses*, p. 131.

22 *Idem*, p. 140.

23 *Ibid.*

24 *Idem*, p. 141.

25 Vezi M. J. C. Hodgart, *op. cit.*, p. 129.

26 Marilyn French, *op. cit.*, p. 9.

27 Melvin J. Friedman, capitolul *Lestrygonians*, în antologia *James Joyce's „Ulysses"*, p. 132.

28 Wayne Booth, *The Rethoric of Fiction*, Chicago, 1961, p. 20.

29 *Ulysses*, p. 166.

30 *Idem*, p. 168.

31 Melvin J. Friedman, *op. cit.*, p. 132.

32 Un studiu excelent despre utilizarea persoanei a doua, în Bruce A. Morrisette, „Narrative «You» in Contemporary Literature", în *Comparative Literature*, II, nr. 1 (1965), pp. 1—24.

33 Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur*, Paris, 1931, p. 16.

34 Melvin J. Friedman, *op. cit.*, p. 136.

35 Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 131.

36 Derek Bickerton, „Modes of Interior Monologue: A Formal Definition", în *Modern Language Quarterly*, XXVIII (iun. 1967), p. 237; vezi și Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley—Los Angeles, 1954, p. 78.

37 John S. Rogers, *Analyses of Some Modern Texts*, Londra, 1973, pp. 79—80.

38 Robert Kellogg, capitolul *Scylla and Charybdis*, în antologia *James Joyce's „Ulysses"*, p. 147.

39 Eugene Sheehy, *May It Please the Court*, Dublin, 1951, p. 12.

40 *Ibid.*

41 *Ulysses*, p. 197.

42 Harry Blamires, *The Bloomsday Book*, Londra, 1981, p. 79 (prima ediție în 1966).

43 Vezi James Joyce, *The Critical Writings*, pp. 149—152.

44 *Ulysses*, p. 184.

45 *Idem*, p. 197.

46 *Idem*, pp. 195—6.

47 Robert Kellogg, *op. cit.*, pp. 151—2.

48 *Ulysses*, p. 208.

49 *Idem*, p. 195.

50 S. L. Goldberg, *The Classical Temper*, Londra, 1961, pp. 66—99.

51 *Ulysses*, p. 185.

52 *Idem*, p. 186.

53 Vezi *The Critical Writings*, pp. 214—22.

54 *Op. cit.*, p. 154.

55 *The Critical Writings*, p. 74.

56 *Idem*, pp. 74—5.

57 *Idem*, p. 74.

58 *Op. cit.*, p. 157.

59 *The Critical Writings*, p. 101.

60 *Idem*, p. 163.

61 *Idem*, p. 40.

62 Robert Kellogg, *op. cit.*, p. 158.

63 Vezi *idem*, pp. 159—62.

64 *Ulysses*, p. 193.

65 *Idem*, p. 190.

66 Procedeul joycian de a introduce în acțiune oameni adevărați a condus la unele confuzii ; Richard Best, de pildă, căruia Ellmann i-a amintit că a fost un personaj din *Ulise*, a răspuns : „Nu sînt personaj literar. Sînt o ființă vie" (vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 374).

67 *Ulysses*, p. 191.

68 *Idem*, p. 192.

69 *Idem*, p. 18.

70 *Idem*, p. 208.

71 Marilyn French, *op. cit.*, p. 9.

72 În traducerea românească a lui George Murnu, numele acestor stînci e interpretat într-o formă diferită : *Izbitele* (cînt XII, v. 86).

73 *Ulysses*, p. 242.

74 Clive Hart, capitolul *Wandering Rocks*, în antologia *James Joyce's „Ulysses"*, p. 187.

75 *Ibid.*

76 Hugh Kenner, *Ulysses*, Londra, 1980, p. 89.

77 *Op. cit.*, p. 188.

78 *Ulise*, p. 219.

79 *Idem*, p. 225.

80 Frank Budgen, *op. cit.*, p. 125.

81 Clive Hart, *op. cit.*, pp. 189—90.

82 Bernhard Fehr, „James Joyce's «Ulysses»", în *Englische Studien*, LX (1925), p. 197.

83 Foster S. Damon, *The Odyssey in Dublin*, în antologia *James Joyce: Two Decades of Criticism* (alcătuită de Seon Givens), New York, 1948, p. 39 (studiul a fost publicat pentru prima dată în revista *Hound & Horn*, III, 1929, pp. 7—44).

84 Clive Hart, *op. cit.*, p. 192.

85 *Ulysses*, p. 251.

86 *Idem*, p. 238.

87 *Op. cit.*, p. 193.

88 *Op. cit.*, planșa între paginile 216 și 217.

89 *Ulysses*, p. 223.

90 *Idem*, p. 237.

91 *Idem*, p. 223.

92 *Idem*, p. 241.

93 *Idem*, p. 226.

94 *Idem*, p. 227.

95 *Idem*, p. 234.

96 *Idem*, p. 236.

97 Vezi *idem*, pp. 231 ; 244 ; 240.

98 *Idem*, p. 228.

99 *Idem*, p. 236.

100 *Idem*, p. 241.

101 *Idem*, p. 245.

102 *Idem*, p. 241.

103 *Idem*, p. 219.

104 Frank Budgen, *op. cit.*, pp. 124—5.

105 Vezi *op. cit.*, p. 201.

5

Stîncile rătăcitoare constituie nu atît un „capitol de tranziţie", cum s-a spus [1], cît un centru de simetrie al întregii construcţii a romanului. Dezvoltarea subiectului — prăpăstiile care se deschid între oameni — e conturată de două procedee : juxtapunere şi intercalare, fiecare dintre ele acţionînd dual ; discontinuităţile (inadecvările comunicării) sînt la fel de importante ca şi modelele structurale ale similitudinii. La rîndul lor, acestea se manifestă şi ele dual : uneori în registrul grav, alteori în cel comic. De la acest episod înainte, elementul discontinuităţii devine predominant, în timp ce acela al unităţii experienţei umane — care reprezentase forma cea mai frecvent întrebuinţată în capitolele precedente — intră treptat în umbră.

Richard M. Kain a atras atenţia asupra faptului că, în privinţa artei specifice fiecărui episod, „se poate afirma că prea des acest tip de analiză conduce la o lectură capitol-cu-capitol a lui *Ulise,* în loc să determine o experienţă estetică unificatoare" [2]. E adevărat că, pe măsura desfăşurării acţiunii, Joyce devine din ce în ce mai puţin dependent de modelul său antic. E foarte posibil, s-a sugerat, ca implicaţiile sociale şi filosofice să se fi dovedit mai interesante pentru el decît refacerea, dintr-o perspectivă personală, a modelului. Artele la care se referă el nu sînt definite decît rareori de subtextul unui singur capitol : subiectele favorite ale lui Stephen — filosofia, istoria, teologia, literatura — sau preocuparea lui Bloom de a rezolva probleme ale economiei, politicii, ştiinţei se extind de-a lungul mai multor episoade. Stilul întregii cărţi — s-a spus — ilustrează arta muzicii.

S-a făcut observaţia că admirăm parelelele joyciene pe care le putem înţelege dar, „dacă simbolurile sînt mai puţin extrinsece, le admirăm mai puţin ; şi dacă ele se

află cu totul în afara privirii noastre, ne scapă foarte rar“ [3]. Joyce, „cu mentalitatea lui scolastică, educată de anii de școală iezuită“ [4], păstra o dragoste de miniaturist medieval pentru detaliile decorative. Și, mai mult decît atîta, introducerea lor în structura cărții e parte a efortului de a face dintr-o zi a vieții omului modern un microcosmos al experienței umane, tot așa cum aventurile lui Ulise erau, credea Joyce, reprezentative pentru natura umană a tuturor epocilor.

În analiza pe care a întreprins-o în *Castelul lui Axel*, Edmund Wilson găsea că e greu „să nu ajungi la concluzia că Joyce a elaborat prea îndelung *Ulise*, că a încercat să pună în el prea multe“ [5]. Capitolul *Sirenele* e, probabil, una dintre dovezile cele mai clare care susțin observația lui Wilson : el e „cadența“ compoziției reprezentate de *Ulise* [6]. Într-un roman care se deschide cu muzica valurilor și a mareei, continuă cu muzica sferelor, izbucnind în zgomotul vital al orașului, toate acestea ajung la un triumfal *crescendo* al virtuozității verbale în *Sirenele*. Se revine asupra temelor din episoadele mai vechi, repetate și modulate, sunetul profund al pateticei singurătăți devine dominant. Nu se indică nici un tempo, dar „scena din barul Ormond e secțiunea de *andante cantabile* a romanului“ [7].

Impresia e, de fapt, susținută de structura însăși a capitolului : la început, ea pare a evoca o uvertură — fraze întrerupte care vor fi reluate în dezvoltări tematice ale textului din pasajele ulterioare. Sensul real al primei pagini și jumătate nu se revelează cititorului pînă ce acesta nu parcurge întregul episod. Chiar și dacă nu se iau în seamnă detaliile narative din frazele de mai tîrziu, spiritul muzicii și tonul patetic sînt evidente. Sunetul jovial al „bronzului lîngă aur ascultînd potcoavele de fier, răsunînd ca oțelul“ [8] dă tonul întregului episod.

Tema secundară, a singurătății, e introdusă de „strigă bronzului cu milă“ și se dezvoltă în sensul unui „strigăt lung și vibrînd“ și „tînjinmurind“. Se aud strigăte : „lasă !“, „vai !“, „vino !“, „departe !“, pînă se ajunge la declarația finală : „mă simt atît de trist... atît de singur !“ [9]. „Cornul mării“, „rapsodiile lui Liszt“, „sunet profund“, „urlet tăcut“ și apoi, din nou, referiri la metale care sună : bronz, aur. Tema devine mai explicită cu „jos în centru negru de pămînt“, cu „totul pierdut. Totul prăbușit“,

încheindu-se cu o referință la propriul epitaf al celui care vorbește [10].

Crîmpeie de fraze venind ca dintr-un vis spre cititor ; înțelesul lor e neclar, dar „tonul nu poate fi confundat“ [11]. Străfulgerări ale unor sensuri se ivesc din loc în loc, fragmente ale formei modelatoare se conturează treptat. Capitolul propriu-zis se deschide cu „bronz lîngă aur“, reluînd tema uverturii. Capetele celor două fete de la bar se văd la fereastră : ele privesc trecerea cavalcadei („copitele potcovite cu fier“ ale calului lui Dudley, viceregele Irlandei). Entuziasmul lor adolescentin contrastează frapant cu ura și cu teama pe care, în finalul *Stîncilor rătăcitoare,* personajele abia și le pot stăpîni.

„Un episod muzical se poate plasa cu ușurință în Dublin, pentru că Dublin este, sau era, un oraș al muzicii, cu o pasiune deosebită pentru muzica vocală. Un grup de dublinezi din generația mai veche se întîlnește în holul hotelului Ormond și cîteva cîntece... constituie distracția lor. Nici un scriitor care respectă verosimilul nu ar cuteza să facă să se întîmple același lucru la Londra“ [12]. *Sirenele* sînt o adevărată „carte de cîntece“ : muzica se aude de pretutindeni, se ridică din valurile mării, atinge cu un clinchet ferestrele caselor, pătrunde în încăperi, printre obiecte, face să sune clopotele turlelor de biserici. Se dă aici măsura cunoștințelor muzicale ale lui Joyce : răsună, parcă, ecourile cîntecului ce străbate, fragmentar, pînă la Gabriel Conroy din *Cei morți,* în vreme ce soția lui stă, ca o nălucă a frumuseții, în capul scărilor.

Acesta e singurul capitol căruia, în faimoasa și îndelung controversata lui schemă a lui *Ulise,* Joyce îi atribuie o „tehnică“ muzicală, folosind expresia *fuga per canonem* [13]. Nu trebuie să trecem cu vederea nici ironia, notată de Jackson I. Cope [14], cu care Joyce indică locul desfășurării scenice a episodului : „camera de concert“. „*Sirenele*— continuă Cope — e pentru *Ulise* exact așa cum o desemnează Bloom : *Shira Shirim* — Cîntarea Cîntărilor“ [15].

Frazarea fragmentată a „uverturii“, despărțirea ei de compoziția principală a capitolului anunță o drastică schimbare a tehnicii narative, cu atît mai derutantă cu cît urma meticuloasei construcții din *Stîncile rătăcitoare.* Chiar și cei mai entuziaști partizani ai lui Joyce erau

alarmaţi : pentru prima dată, Pound (care, pînă acum, se stăpînise şi nu-i reproşase ceea ce el socotea că sînt abateri de la dreapta judecată estetică) i-a trimis o scrisoare în care, pe un ton glumeţ, îşi exprima rezervele : „O, gloire et décor de la langue Irso-Anglais * ! Peri-o-perip-o-periodico-parapatetico-periodopatheticul — nu resping structura semnocreatică din pirimul parepetitecgraf al dvs. — va provoca orice afar' de o gîndire a cititorilor dumneavoastră cu capate porc-o-peripatice la ciocanul dvs. dingo-maboul" [16].

Rezervele lui Pound au fost reluate de Harriet Weaver ; Joyce i-a răspuns cu o neascunsă exasperare : „Îmi scrieţi că ultimul capitol trimis vi se pare a dezvălui o slăbire sau o anume verbozitate. După ce v-am primit scrisoarea, am recitit de cîteva ori acest capitol. Mi-au trebuit cinci luni să-l scriu... Domnul Pound mi-a scris destul de grăbit, dezaprobîndu-mă, dar cred că această dezaprobare e bazată pe temeiuri care nu sînt legitime... Cuvîntul *pîrjolit* are o semnificaţie cu totul particulară pentru mintea mea superstiţioasă... fiecare episod succesiv, ocupîndu-se de o zonă a culturii artistice (retorică, muzică sau dialectică) lasă în urmă un cîmp pîrjolit. De cînd am scris *Sirenele*, mi-a fost imposibil să mai ascult orice fel de muzică" [17].

Principala problemă rămîne, totuşi, cea semnalată de Stanley Sultan : ce importanţă are muzica din *Sirenele* pentru *Ulise*, în ansamblul său ? [18].

Părerea mea e că, înainte de a se răspunde acestei întrebări esenţiale, e necesară identificarea „sirenelor" : sînt, oare, ele cele două chelneriţe, Lydia şi Mina Kennedy, aşa cum au conchis majoritatea comentatorilor ? Dar Bloom-Ulise le acordă prea puţină atenţie pentru a-l crede primejduit de cîntecele lor vrăjite. Dar poate că Ulise din acest episod nu e Bloom ; poate că e Blazes Boylan, parodisticul „erou-cuceritor" care, înaintea lui Bloom, grăbeşte spre Ithaca unde e aşteptat de Penelopa-Molly. În simbolistica lui Joyce, Molly Bloom e o întrupare a Maicii-celei-Mari, Gea ; simbolul ei e trandafirul [19]. Ne amintim, însă, că la Euripide *(Helena*, vv. 167—173) Sirenele erau fiicele puternicei Gea : în episodul *Sirenele*, un trandafir irumpe pe pieptul Lydiei Douce.

---

* În limba franceză, în original.

Numai salvîndu-se din ispita purtătoarei semnului care o desemnează pe Penelopa, Boylan poate ajunge, Ulise-încărcat-de-păcate, în Ithaca. Dar ironia e lipsită de înțeles, dacă el nu izbîndește în înfrîngerea castității Penelopei.

Sau poate că, de fapt, cîntecul de sirenă e cel intonat de Simon Dedalus, cîntec „de dragoste și de luptă", „despre amintire și despre trădare". Pentru că, așa cum se observă lesne, cîntecul său are un efect mai puternic asupra lui Bloom decît au farmecele Lydiei deopotrivă asupra sa și a lui Boylan. Tot Sultan a observat că Bloom izbutește să scape de ispitele barului Ormond, pierzîndu-și orice entuziasm pentru seducătoarea „putere literară" a Marthei Clifford și refuzînd să se alăture celor trei cîntăreți, „văduvul, burlacul și preotul"[20] (în realitate, Cowly, personajul la care se referă excelentul studiu al lui Sultan, nu e propriu-zis un preot, dar amănuntul nu are prea multă importanță, de vreme ce triada întrupată de cîntăreți semnifică, dincolo de identitatea lor concretă, „singurătatea, sterilitatea, lipsa de speranțe").

Molly e, la începutul lui *Ulise*, Calypso și la sfîrșit — Penelopa. Bloom, care la plecarea de la Ormond, „aude un clinchet, un sunet slab"[21] și care ajunsese la bar, hotărîndu-se să-l urmărească pe Boylan („Urmează-l. Riscă"[22]), se întoarce spre ea ca spre întruchiparea soției credincioase. El recunoaște în cîntecul ei care îl chemase, ispititor, pe Boylan, un cîntec de sirenă și în propriul lui impuls de a interveni în legăturile vinovate dintre ea și Boylan un alt „cîntec de sirenă" : dacă îl va asculta, toți trei vor fi nimiciți. Alungînd această ispită (știind că Boylan pleacă spre „Ithaca" lui, Bloom are puterea să rămînă în bar, văzîndu-și mai departe de mîncare), el își amintește de cîntecul lui Molly de la prima lor întîlnire, cîntec ce face ca ea „să joace rolul unei sirene, strecurînd în șoapta ei — «așteaptă !» — o făgăduință muzicală a unor lucruri frumoase care vor veni"[23].

Cînd găsise scrisoarea lui Boylan pe podeaua coridorului de acasă, Bloom își simțise „inima rărindu-și dintr-o dată bătăile"[24]. Nu rezistase să n-o întrebe : „de la cine era scrisoarea ?"[25], dar se abținuse să transforme această descoperire a tainei soției lui (el întreba numai un lucru pe care îl cunoștea) într-o catastrofă care să le distrugă amîndurora trecutul. „Ulise lăudate, vino-ncoa-

ce, / Tu, slava 'nalt-a neamului ahaic, / Oprește vasul să ne-auzi cîntarea, / Căci nu vîsli vreun om pe-aici cu vasul / Vreodată fără să ne-audă glasul /.../ Și-nvață mult, că noi cunoaștem toate / Isprăvile ce-au săvîrșit, cu voia / Cereștilor, aheii și troienii / Pe șesul larg din Troia. Ba cunoaștem / Și toate cîte se petrec pe lume"[26]. Această respingere a determinismului, refuzul chiar și a posibilității de a-și cunoaște propriul viitor[27], dă *Sirenelor* semnificația unui moment decisiv în *Ulise*.

Gîndindu-se la soția lui care îl înșală, Bloom plasează întregul episod al nefericirii sale într-un vast context al naturii și al firescului în comportarea umanității : „Prea tîrziu. Ea tînjea să plece. De aceea Femeie. La fel de ușor oprești marea. Da : totul e pierdut"[28]. Dar, în finalul romanului, nu Boylan ci Bloom e cel împreună cu care necredincioasa Molly se simte fericită : „da de aceea îmi place el pentru că am văzut că a înțeles sau a simțit ce e o femeie"[29].

Cum se poate, însă, împăca această victorie asupra lui Molly cu defetismul resemnării lui Bloom („totul e pierdut") ? Adevărul e că personajul lui Joyce își contemplă, în *Sirenele*, înfrîngerea, infidelitățile, mustrările de cuget pentru că vrea să și le alunge, să se despartă de ele în lumina unei noi speranțe care îl cuprinde. Dacă natura e supusă unei legi a repetărilor ciclice, de ce atunci nu ar acționa această lege și asupra înnoirilor individului ? „Nici un fiu. Rudy. Prea tîrziu acum. Sau dacă nu ? Dacă nu ? Dacă încă ? Nu purta nici o ură. Ură. Dragoste. Astea sînt nume. Rudy. Curînd sînt bătrîn"[30]. Robusta încredere a lui Bloom în momentul în care se hotărăște să facă alegerea între aceste „nume" e pusă la încercare cînd, ceva mai tîrziu, va perora despre „dragostea universală" : „Dragoste, spune Bloom. Adică opusul urii"[31].

Într-o altă formulare, același model al înnoirii se deslușește la începutul episodului *Sirenelor*. Indiferent de funcția muzicală a preludiului, se poate urmări cum Leopold Bloom recompune din toate frînturile de frază, din ecourile lor fragmentare, din metamorfozările propriului nume, ale gîndurilor lui, o întreagă lume ce capătă maxima intensitate în epitaful care încheie atît preludiul, cît și capitolul („pfrwritt. Gata."). Mai mult decît atîta, nostalgia paradisului pierdut al dragostei domină

sunetele — uneori melodioase, alteori violent dizarmonice — din preludiu : „Totul dus. Totul prăbușit. Ultima roză de Castilia a verii și-a lăsat floarea mă simt atît de trist... Sfîrșit“ [32]. Și, cu toate acestea, ultimul cuvînt al uverturii e (așa cum e și ultimul cuvînt al romanului) afirmativ, semnificînd o reorientare pozitivă — „Încep !“.

Împrejurare care pune într-o lumină nouă reluarea de către Joyce a primei fraze a preludiului — „bronz lîngă aur“ — în deschiderea narațiunii propriu-zise ; episodul se bazează pe o structură circulară (un *Priveghi al lui Finnegan* în miniatură). Dacă Bloom e, însă, cu adevărat personajul dominant în preludiu, „încep“ trebuie să fie un răspuns, o reacție la „sfîrșit“ : „«neînvinsul erou»“ face din inimiciție un instrument pentru redobîndirea dragostei“ [33]. „Încep“ e o semnătură pusă pe hotărîrea de a acționa a lui Bloom.

Boylan e pețitorul homeric. Dar *Odiseea* e repovestită ca o narațiune desfăcută în fragmente : de vreme ce Telemah al lui Joyce nu știe că pornește în căutarea căminului patern, Mulligan a trebuit să fie inventat ca imagine, proiectată în conștiința fiului, a falsului ocupant al căminului psihic al lui Stephen. Ecuația e simplificată de corespondențele dintre cei doi oameni : Boylan e pentru Bloom exact ceea ce e Mulligan pentru Stephen : „uzurpator“. Și, la fel ca Bloom la Ormond, Dedalus așază laolaltă „identitățile succesive ale lui Mulligan — cele individuale și cele mitice —, în vreme ce acesta (fals preot, fals mesager, fals profet) cîntă cel dintîi „cîntec al sirenelor“ din *Ulise* : „Un glas, cu sunet dulce și clar, îl chema din mare... Îl chema din nou. Un cap brun neted, al unei foci, departe în apă, rotund. Uzurpator“ [34].

Sirenele reprezintă, desigur, o culminație muzicală ; dar episodul acesta e — împreună cu *Lotofagii*, capitolul băii publice — cel în care obsesia apei se materializează cel mai amplu, într-o carte ce se deschide cu o priveliște a mării și se încheie cu o amintire a ei. Dar în *Lotofagii*, Bloom era covîrșit de un sentiment extenuant al neputinței : în *Sirenele*, mișcarea personajelor „conduce spre convergența a ceea ce fusese despărțit pînă atunci“ [35] — Stephen și restul omenirii, Bloom și Molly.

Multdiscutatul model muzical al preludiului poate fi interpretat ca prim simbol al acestei convergențe : fragmentele de la început sînt disparate, sensul lor se pierde dacă nu e raportat la prezența unificatoare a lui Bloom. Pe măsură ce Bloom se regăsește pe sine și își recunoaște, inevitabil, un rol patern, pe măsură ce evoluează spre o nouă armonie, fragmentele sînt adunate împreună într-un model coerent în care sînt cuprinse muzica interioară și cea din afară, acea muzică a sîngelui care sună ca o mare reînnoită de fiecare dată în căușul unei scoici. Sau ca un cîntec de dragoste în tăcerea atotcuprinzătoare a lumii.

Comentatorii au privit în chipuri foarte diverse realizarea tiparului muzical al episodului ; unul dintre ei își încheie categoric analiza : „încercarea de a crea o formă *fuga per canonem*... nu e numai neizbutită în practică ; un lucru mai adînc — ea e lipsită de sens în concepție“ [36]. Un altul, al cărui prestigiu de exeget al lui Joyce nu e cîtuși de puțin mai prejos decît al celuilalt, numește episodul „marea fugă din Dublin a pasiunii“ [37]. Alții au mutat problema pe tărîmul sentimentului ; de pildă : „Cred că un cititor sensibil și atent, oricît de neinformat ar fi în privința «tehnicii» fugii sau a adaptării formelor muzicale, va simți — în afara unor dificultăți parțiale — tensiunile emoționale de dincolo de sentimentalism și va recunoaște conștiința tristă a lui Bloom care știe că Boylan se îndreaptă spre Molly și va înțelege cum cîntecul și convorbirile auzite din întîmplare îl tulbură și aproape că îl doboară“ [38].

Marea *Sirenelor* nu e, pur și simplu, o corespondență homerică : versurile lui din tinerețe au captat sunetul mării, meditațiile lui Stephen pe țărm au sugerat, încă de la începutul cărții, simbolul „nesfîrșirii“ — în această privință Joyce însușindu-și o echivalență alegorică ale cărei tradiții sînt, bine se știe, foarte vechi. Ca într-unul din cîntecele lui Simon Dedalus, marea e „o chemare a nopții-n clar de lună, clară de aproape, chemare-a depărtării“ [39]. Așa încît nu știu cît e de adevărat că, „la nivelul verbal, stilul lui Joyce revelează o bucurie a cuvintelor folosite pentru propria plăcere“ [40] : episodul *Sirenelor* e punctul din care cuvîntul devine, într-un mod mai evident decît pînă atunci, element al construcției narative al muzicii și al unui sistem de referințe alegorice.

În episodul imediat următor, *Ciclopii*, efectul verbal e încă și mai complex : în *Sirenele*, el era pus tot timpul în relație cu apa, aici el e perceput ca și cum ar străbate un mediu în care toate elementele se amestecă imprevizibil. E ceasul întîlnirii zilei cu înserarea, în cîrciuma în care se întîlnesc personaje atît de diferite între ele, se aude un glas care narează direct și altele învălmășindu-se în comentarii marginale ironice, cuvîntul rostit se amestecă cu cel tipărit. Într-o tavernă de mîna a doua, se înjghebează lent o acțiune purtată de niște indivizi frustrați (cei mai mulți cunoscuți din povestirile *Oamenilor din Dublin)*, a căror comportare se explică prin invidii de tot felul, orgolii, lăcomie și, mai ales, printr-o nestăpînită sete. Portretizați cu un fel de mută obidă, cu un simț teribil al hilarului, de „un gunoi social care, într-o altă epocă, ar fi fost povestitor și autor satiric de profesie, un om respectat și temut de regii irlandezi“ [41]. Factorii care creează atmosfera capitolului și, odată cu ea, strategia narativă joyciană, sînt momentul din zi în care se petrece acțiunea, tema seducerii lui Molly, procesele conștiinței lui Bloom, paralela cu eposul homeric. Adică, de fapt, cam aceleași elemente care alcătuiesc substanța celor mai multe capitole ale lui *Ulise*. Rezultatul e o unitate mimetică foarte complexă din care, pentru întîia dată, dispar atît glasul lui Bloom, cît și cel al unui narator obiectiv.

Bloom din *Ciclopii* e *văzut*, mai mult decît un personaj care *îi vede* pe ceilalți : în consecință, atmosfera locului unde se află el, a acestei parodice peșteri a lui Polifem, mișcările, comportarea „monstrului“ atrag firesc atenția cititorului, pentru că Bloom se explică mai curînd prin ele decît prin el însuși. „Monstrul“ e personajul fără nume, „cetățeanul“ — cum îi spun tot ceilalți —, amețit de băutură, ațîțat de unii, îndemnat la cumpătare de alții, turnînd pe gît pahar după pahar, strîngînd în el ură, invidie, venin, pe măsură ce narațiunea evoluează spre punctul ei culminant. Purtarea lui față de Bloom o urmează și, în același timp, e opusă aceleia a ciclopului lui Homer față de Ulise. Bloom e, pentru el, un străin, un venetic în Irlanda ; „cetățeanul“ îl invită, totuși, în cîrciumă : aici, însă, îl atacă furios, simțindu-se vexat de încercările preopinentului său de a-și opune propriile argumente zgomotoaselor lui demonstrații. Indignat de

refuzul lui Bloom de a-i trata cu un rînd de băutură (îl credea, eronat, cîştigător al marelui premiu la pariurile de curse), aruncă după el cu o cutie de tablă din cele în care se păstrează biscuiţii : grandiosul gest al ciclopului homeric e parodiat, redus la dimensiunile groteşti ale unui mediu banal, meschin. „Sîngele" fusese, în schema lui Joyce, organul din *Sirenele*, „muşchii" — forţa brută — în *Ciclopii*.

Izbucnirea din finalul episodului, al unui episod prin excelenţă static, şochează (nu e de mirare că observatorul din Dunsink a înregistrat „unsprezece zguduituri, toate de gradul cinci pe scara Mercalli"[42]). Din fericire, soarele îi cade în ochi şi „cetăţeanul" nu îşi poate lovi ţinta : o altă interpretare parodică a naraţiunii homerice despre Polifem, cel orbit în peştera lui. Mai tîrziu, Bloom va comenta episodul ciclopilor, socotind că ei fuseseră scoşi din fire de „muşcătura unei oi"[43].

În Homer, Ulise e anonim („Mă cheamă Nimeni") ; Joyce transferă anonimatul asupra „ciclopului" („cetăţeanul") şi, mai semnificativ, asupra *naratorului*. William York Tindall[44] compară naratorul lui Samuel Beckett, „Cel-care-nu-poate-fi-numit" („Unnamable"), cu „Cel-fără-de-nume"[45] al lui Joyce.

Naratorul „fără-de-nume" e un dublinez oarecare : într-un sens, el e cel mai important personaj al episodului. „Drăgălaş ca un şobolan de privată"[46], e un comentator sardonic, malițios, necruţător, aşa cum fusese Joyce însuşi, comentatorul din *Ziua iederii...* (şi, într-un fel, nici nu e foarte diferit de el). Dar discursul acestui observator nu e singura cale pe care circulă informaţia spre cititor : aproape jumătate din naraţiune e comunicată prin întreruperi ale ziariştilor, recitatorilor de vechi eposuri, ale cronicarilor : relatările lor despre ceea ce se petrece la cîrciuma lui Barney Kiernan sînt unele dintre cele mai acide parodii joyciene.

Procedeul e numit de el însuşi „gigantism" — adică „umflare ciclopică". Dar, aproape fără voie, el ne conduce şi spre Rabelais ; şi, în lungile cataloage ale numelor de persoane (în care figurează şi construcţii burleşti de felul lui „Herr Hurhausdirektorpräsident"[47]), descoperim nu doar groteşti amuzamente, ci formulări ale unor puncte de vedere diverse. Paralaxele se întretaie, creînd

o ţesătură complicată de linii care funcţionează complementar cu unghiul de perspectivă al naratorului.

„Jurnaliştii, naratorul însuşi primesc cu un soi de dezarmantă şi cinică voioşie şi ştirile cele mai îngrozitoare despre care se vorbeşte în acest episod : dar tocmai această voioşie transfigurează subiectul şi-l investeşte cu un sens mai uman. Nu prin indignarea satirei — şi încă mai puţin prin zelul predicatorului reformist, ci prin veselia personajelor Joyce revelează lucruri teribile şi care, în acelaşi timp, sînt teribil de amuzante. Oricît de puţin explicită ar fi atitudinea lui, ea nu lasă nici un fel de dubiu : conflictul materiei narative cu tonul povestirii e cel care, creînd epifania, determină reacţia cititorului“ [48].

Dar Joyce nu omite nici dovezile unei existenţe reale a virtuţii ; probabil că e exactă afirmaţia potrivit căreia „nicăieri în *Ulise* tema morală nu e prezentată mai explicit decît în *Ciclopii*“ [49]. Conflictul fundamental de aici e conflictul dintre dragoste şi ură, al neomeniei cu omenia, al compasiunii cu indiferenţa şi cu maliţia. Bloom e întrupare a divinităţii, a opoziţiilor ce conferă dramatism situaţiilor din episodul *Ciclopilor*. „Vorbeşti despre Ierusalim ?“, îl întreabă „cetăţeanul“. „Vorbesc despre injustiţie“, răspunde Bloom. „Forţă, ură, isterie, toate acestea... sînt opusul a ceea ce e viaţa adevărată“. „Dragostea — spune el —, adică opusul urii“ [50]. Cînd aruncă în Bloom cu cutia de biscuiţi (aceasta se rostogoleşte pe pavaj ca un „chivot de argint“ [51]), el comite, evident, un act blasfemator : dar cutia e goală, în ea nu e nici un biscuit, nu e un instrument al comuniunii, ci al violenţei şi al urii.

A devenit aproape axiomatică pentru comentatorii lui *Ulise* afirmaţia că „principiile unităţii şi stăpînirii materialului narativ sînt puse mai bine în evidenţă acolo unde spiritul comic e mai larg difuzat în substanţa cărţii“ [52]. Episodul *Ciclopilor* e unul dintre cele în care dezvoltarea epică şi cadrul dramatic au o mare coerenţă. Sînt, desigur, multe „aparteuri“ ale personajelor secundare, diverse, tinzînd să rupă unitatea narativă, să-i dezorganizeze elementele, să se angreneze cu ele, reflectîndu-le, neutralizîndu-le, să stabilească noi centre de interes, să dea mai multă vigoare intervenţiilor ireverente ale nara-

torului : dar, în felul acesta, ele sînt consecvente cu formele tradiționale ale farsei.

Capitolul e construit pe intriga simplă a pantomimei ; el folosește un model popular — întîlnirea lui Ulise cu ciclopii, în esență povestea unui erou inventiv, șiret, care fusese tratată ca farsă încă din Antichitate[53]. Tactica fundamentală a pantomimei nu e dezvoltarea unui model burlesc (ca în poveștile, în micile poeme pentru copii sau în cîntecele de leagăn englezești), ci dezorganizarea ordinei dramatice ; și, dacă autorii pantomimelor populare nu ocolesc întotdeauna aluziile cu două înțelesuri, rezultatul e o farsă jucăușă în care intriga principală e, în linii mari, umoristică și lipsită de reverență, întreruptă de glume, de cîntece, de fantezii burlești, de procedee proprii vodevilului și music-hall-ului. Concluzia însăși provine mai curînd din acest dialog al temei principale cu intervențiile distractive, lăturalnice, decît de dezvoltarea acțiunii propriu-zise.

De foarte multe ori finalul e constituit de o „scenă a transformării", astfel pusă la punct încît să concilieze tendințele adverse ale acțiunii. O asemenea scenă putea fi, în pantomima tradițională care se prezenta în zilele de Crăciun la Dublin, un spectacol separat, diferit deopotrivă de glumele și de intriga principală a piesei, înrudit întrucîtva cu finalul *deus ex machina* al spectacolului clasic. Pantomima era pentru clientela cîrciumii lui Barney Kiernan (și, așa cum se poate înțelege din studiile recente, ea încă mai e și acum pentru dublinezi) o formă familiară, un limbaj pe care publicul îl înțelegea foarte bine.

Intervențiile marginale, evocînd de obicei momente ale unei experiențe trecute, creează împreună cu evenimentele acțiunii principale, relatate la prezent, o dualitate temporală care, adăugîndu-se ambiguității ceasului de seară, compune o structură ce dislocă percepția convențională și impune o logică de o calculată incoerență, o ordine secretă, întrucîtva analoagă aceleia a viselor și a subconștientului. (Sînt, în *Ulise*, numeroase referințe la pantomimă și la Gaiety Theater, pentru care Bloom ar fi trebuit să compună, cu unsprezece ani înaintea acțiunii din roman, un cîntec[54]).

Intriga principală, fidelă convențiilor prozei tradiționale, dă o dimensiune eroi-comică unei narațiuni eroice.

Formula naratorului la persoana întîi, relatînd evenimentele într-un jargon voit banal, din perspectiva antieroică a cuiva aflat în afara acţiunii, e un analog al genului burlesc din teatru care îşi obţine materia primă din literatură şi o remodelează într-un dialect scenic. Episodul *Ciclopilor* se supune (ca şi, mai tîrziu, *Nausicaa* şi *Circe)* regulilor pantomimei.

Dar şi „aparteurile", acţiunile laterale îndeplinesc în acest capitol funcţia unei pantomime. Plasate neregulat în spaţiu şi în timp, proiectate să introducă varietatea texturii narative, ele funcţionează ca echivalente ale fragmentării frecvente a scenei din acţiunea principală. Multe dintre ele pot fi tratate ca nişte subtexte corale sau mimate [55] ; dar nici una din ele nu trebuie interpretată literal, de vreme ce autorul acestui complicat aranjament a creat analogii literare ale formei.

Cele două tactici — „aparteul" şi naraţiunea la persoana întîi — sînt conciliate într-o „scenă a transformării" (similară aceleia de la sfîrşitul episodului *Circe)* : „Cînd, iată, veni asupra lor o mare strălucire şi ei zăriră carul în care El urca la ceruri... Şi îl văzură pe El, ben Bloom Elijah, în mijlocul norilor de îngeri suind spre strălucirea gloriei într-un unghi de patruzeci şi cinci de grade deasupra lui Donohoe din Little Green Street" [56]. Adaptarea Joyciană a convenţiilor pantomimei populare poate estompa, dar nu anula dimensiunile grave ale *Ciclopilor*. Întîlnirea lui Bloom cu ostilitatea agresivă a „cetăţeanului" [57], stăpînirea de sine şi potenţiala autodescoperire contribuie la complicarea atitudinilor generate de acest episod. Dezvoltarea acţiunii, întreruperile în care Bloom e scos, pur şi simplu din scenă (cu un efect comic imediat), privite din perspectiva retoricii naratorului şi făcînd abstracţie de scopurile lui, creează un adevărat haos al scenei care, altminteri, ar fi statică. Evenimentele capătă, astfel, dimensiuni dramatice, sînt exacerbate şi anticipează, fără nici un fel de îndoială, tensiunea din *Boii Soarelui*. În această lume ce pare a se afla cu totul în stăpînirea disoluţiei, o ordine lăuntrică se dezvăluie cînd cititorul descoperă sensul raporturilor între acţiunea principală şi fragmentele acţiunilor secundare ; cînd află că Joyce însuşi, în notele pregătitoare ale episodului, îşi descria tehnicile abordate aici ca pe nişte „exagerări ale lucrurilor date anterior

(superlative)" și „similitudini la distanță" [58]. Atunci concluzia lui David Hayman, „spiritul însuși al rațiunii operează în interiorul dialecticii universului romanesc" [59], nu mai pare de fel deplasată.

Scena finală a *Ciclopilor* — în care Leopold Bloom, transfigurat, e proiectat spre ceruri — anticipează direcția de dezvoltare a acțiunii în episodul următor : curba ascendentă e continuată în prima parte din *Nausicaa*, iar figura lui Bloom e colorată de o înflăcărare care o avantajează — cel puțin din perspectiva unui spectator romantic. „Spectatorul e Gerty McDowell, la rîndu-i privită cu atenție de Bloom, portretizată foarte avantajos, cu tușe generoase de culoare. În plus, și ea, și Bloom sînt exaltați în plan emoțional și fizic. *Nausicaa* e un *capitol* al culminațiilor, al aspirațiilor și al înaltelor speranțe, al privirilor înălțate spre cer și al privirilor fosforescente, al zborurilor extatice și al mîinilor ridicate" [60] în semn de adorație.

Zborul din *Nausicaa* datorează mult limbajului elevat al capitolului : înălțimea atinsă de el e o înălțime a retoricii ; dacă își pierde sprijinul metaforelor, „zborul nu e altceva decît o evadare" [61]. Salvîndu-se de furia „cetățeanului", Bloom se trezește într-o lume ale cărei contururi sînt catifelate și își caută refugiul și mîngîierea suferințelor într-o împlinire totală (ce se dovedește, firește, iluzorie). Curba descrisă în *Nausicaa* are, desigur, un moment ascendent, un punct maxim, o coborîre și o întoarcere pe pămînt. Mișcarea e comentată, în acțiunea propriu-zisă a episodului, de țîșnirea rachetelor din bazarul Mirus, de traiectoria unei mingi, a unui băț zvîrlit departe, de zborul dezordonat al unui liliac.

Gerty și Bloom sînt aproape și se zăresc unul pe altul, fiecare știind că e privit de celălalt : dar nu ajung să-și vorbească. Parabola zborului se transformă în una a însingurării : exaltarea fizică a lui Bloom, violentul impuls erotic (contrastînd cu descrierea, în termeni de mare puritate, a portretului fetei) nu are drept umare, așa cum și-ar fi dorit el, însoțirea cu Gerty. *Nausicaa* e, în substanța lui, un episod al imperfecțiunii și al frustrării.

Paralelele cu episodul homeric se restrîng la cîteva, destul de puține, din primele pagini ale capitolului : Gerty apare întîia oară pe țărmul mării, copiii (asemenea

prietenelor Nausicăi) se joacă cu mingea, un cărucior de copil înlocuieşte „căruţa" cu care fiica regelui feacilor îşi aducea veşmintele la spălat ; ceva mai departe, Bloom se gîndeşte la Gerty, la fata devenită soţie cu toate obligaţiile ei, ceea ce aminteşte de amănuntul din *Odiseea* că fata venise să-şi spele hainele pentru că se pregătea de nuntă (aflăm că, la rîndul ei, Gerty e chinuită de gîndul că băiatul care îi făcuse curte şi a cărui nevastă se visase a devenit, în ultima vreme, indiferent : motivul *nunţii* revine obsedant în prima parte a capitolului).

Eroina lui Joyce nu a venit pe ţărm să-şi spele hainele ; dar atît gîndurile ei cît şi cele ale lui Bloom se întorc atît de des la detaliile vestimentare, încît paralela cu Homer devine evidentă. Poate că nu e lipsit de semnificaţie faptul că „veneticul" Bloom, asupra căruia se revărsase mînia xenofobă din *Ciclopii*, nu e privit fără simpatie în *Nausicaa*, tocmai pentru că are un misterios aer străin. Tensiunea din barul lui Barney Kiernan s-a liniştit, agresiunea şi prejudecăţile *Ciclopilor* au fost înlocuite de o idilă, evident nu întru totul pură — dar Bloom se simte din nou tînăr ; fantezia lui, tulburată de imaginea soţiei care îl înşală (amănunt de factură romantică : ceasul i s-a oprit la ora la care ştia că Molly va primi vizita lui Boylan), e mai puţin generoasă cu el decît realitatea. O fată cu înfăţişare pură îl priveşte pe ascuns cu simpatie şi — e sigur — îl doreşte, tot atît de mult, cu aceeaşi exaltare fizică pe care o simte şi el, privind-o. Gerty l-a transformat pe „Nimeni" din *Ciclopii* într-un străin romantic, ale cărui haine închise, batjocorite de „cetăţean", sînt admirate acum pentru că „îl fac să fie distins" [62].

Episodul e construit din două părţi simetrice : prima, centrată în jurul conştiinţei lui Gerty, cea de-a doua în jurul conştiinţei lui Bloom. (Gîndurile lor cele mai intime i-au indignat pe cenzorii şi pe reprezentanţii Societăţii pentru combaterea viciului care au interzis cartea în două rînduri). Secvenţa al cărei erou e Bloom se întemeiază pe tehnica monologului interior ; cea în care Gerty ocupă locul central e o parodie răutăcioasă a „novelettei" sentimentale de factură victoriană — astfel încît accentele romantice, figura lui Bloom aşa cum o vede Gerty sînt deliberat introduse în structura capitolului.

Spre deosebire de restul episoadelor din *Ulise*, *Nausicaa* nu creează atmosferă prin aluzii, ci e explicit, des-

criptiv și pictural. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că de aici ar lipsi aluziile (unele dintre ele destul de obscure pentru a îngădui interpretări diferite sau de-a dreptul opuse în exegezele critice), trimiterile la alte cărți — uneori ale lui Joyce însuși — în care obiectelor li se dă o semnificație simbolică. La un moment dat, dintr-o clopotniță se desprinde zborul unui liliac [63]. Jivină ambiguă, singura zburătoare într-o specie care trăiește în ascunzișuri, în pămînt, liliacul era interpretat în simbolica medievală ca un semn al „dublului" și, asociat de unii cu simbolul hermafroditului, al „totalității" [64]. În *Portretul artistului,* liliacul e plasat într-un context în care, întrupînd „conștiința de sine în întuneric și taină și singurătate" [65], devine imaginea „feminității femeilor irlandeze" și a înrîuririi ei asupra artistului. Liliacul de pe plaja Sandymount din *Ulise* pare să contopească semnificațiile ambilor eroi, Bloom și Gerty. În *Portret,* liliacul se ivea într-o imagine care o sugera și pe aceea a păsării : pasărea din *Nausicaa* e cucul care anunță Timpul și se referă și la condiția lui Bloom [66].

Pe aceeași plajă, în episodul *Proteus,* compusese versuri despre un vampir — specie nocivă de liliac ; în *Nausicaa,* Bloom zgîrie în nisip cuvintele „I AM A", „sînt un...", articolul nehotărît precedînd cuvîntul nescris, nelăsînd să se înțeleagă sensul confesiunii. Prin acest complicat sistem de referințe, drama lui Bloom, a „singurătății omului însurat" (de care își bate joc cîntecul cucului), mărturisirea întreruptă, „întunericul și taina" feminității lui Gerty sînt puse în legătură într-un chip în care realitatea se supune simbolului. Pentru că — ne atrage atenția Tindall care cunoaște bine Dublinul — cîteva detalii sînt inexacte : farul de la Howth, pe care îl zăresc și Bloom și Gerty, nu poate fi văzut din locul unde Joyce și-a așezat eroii ; ceasul cu cuc a fost montat mai tîrziu decît anul acțiunii din *Ulise ;* în sfîrșit, în iunie, întunericul se lasă în Irlanda tîrziu, către ora 11, și nu la 9, ca în *Nausicaa* [67].

Fritz Senn a propus o experiență dintre cele mai interesante : citirea unor fraze ale episodului ca și cînd ar aparține unui alt context decît celui în care apar aici [68]. Fiecare unitate verbală face, de fapt, parte din mai multe cadre diferite de situații, tot așa cum întregul

roman poate fi privit într-un context realist, psihologic, simbolic, homeric — evident, numărul contextelor și al nivelelor de manifestare putînd fi sporit de perspectiva din care se realizează actul lecturii și al interpretării. Construcțiile lingvistice sînt uneori adecvate prin aplicarea contrariilor. Gerty, de pildă, e prezentată „cu adevărat la fel de frumoasă ca un specimen al încîntătoarei feminități irlandeze, așa cum și-ar dori cineva să vadă“ [69]. Ea e un asemenea *specimen*, prin definiție însemnînd un obiect selectat ca fiind caracteristic clasei căreia îi aparține, etimologic — un obiect la care merită să privești și, în cazul de față, care te face să fii bucuros cînd îl privești, așa cum e Bloom, nedorindu-și mai mult decît să o privească pe Gerty. În înfățișarea ei e „un sens disimulat“ [70], ea „l-a trezit pe diavol“ în Bloom [71]. „Atitudinea studiată“ a unei doamne, într-o ilustrație de almanah [72], creează o *epifanie* a „pozei“ lui Gerty și introduce un principiu scenic caracteristic episodului *Nausicaa* : nu numai că eroina lui Joyce „se înfășoară în gînduri“, imitînd modelul din ilustrație, ci e cu adevărat „pierdută în gînduri“ [73]. Și pare foarte nimerit să dai „un bănuț de-un penny pe gîndurile“ [74] ei.

Exprimîndu-ne disprețul față de clișeu, de kitsch — observă Fritz Senn —, față de o victimă, așa cum e Gerty MacDowell, de acțiunile inepte ale lui Bloom, adoptăm și noi „o poză gertyană“, avînd pretenția că rămînem mereu mai presus de capcanele reprezentate de clișeu și de kitsch [75]. Dar capcanele acestea nu sînt cu totul eliminate. Kitschul, de factură romanțioasă în *Nausicaa* și în *Sirenele*, servește și la materializarea motivului seducției ; „există o fascinație a banului pe care ezităm s-o recunoaștem“ [76]. În *Portret*, acest raport între clișeu și efectul fermecător pe care îl poate obține el e revelat în toată complexitatea lui. În *Nausicaa*, atracția exercitată asupra lui de kitsch e descrisă astfel încît pare a fi obiectul ironiei naratorului nevăzut și omniprezent. Dar ea devine un argument al unității stilistice, a tonului, o motivație a reacției personajelor și, evident, a cititorului. „Axa de-a lungul căreia se măsoară reacțiile cititorului e împărțită în multe gradații, așa încît atitudinea lui față de realitățile prezentate în *Ulise* să poată fi definită precis“ [77].

Nausicaa are și o calitate proteică. Linile simple ale conturului, substanța narativă uniformă i-au decepționat pe unii comentatori [78]. Numai suprafața, sistemul de corespondențe stilistice — care, adesea, s-au dezvăluit a proveni din scrisorile trimise de Joyce Marthei Fleischmann, la Zürich (dealtminteri, pasaje întregi sînt reluate în textul acestui episod a cărui eroină, Gerty, șchiopătează ușor, la fel ca Martha) — are o înfățișare neregulată, imprevizibilă, un relief puternic. Individualitatea lui Gerty e creată de un conglomerat de fraze alese din cîteva „categorii compromise": „albumele de amintiri" ale tinerelor fete, jargonul cartierelor rău famate, al răsunătoarelor proclamații șovine, al poemelor sentimentaliste, moralizatoare și religioase. „Nu e pur și simplu imaginea unei fete prostuțe care a citit prea multe «novelette», ci a unei ființe sărace, infirme, dezamăgite, frustrate, consolîndu-se cu iluziile oferite de mediul din Dublin și de atitudinile lui dominante față de dragoste, prietenie, familie, patrie și religie" [79].

Episodul următor, *Boii Soarelui*, a fost numit „un exercițiu în domeniul formei imitative" [80]. E adevărat : Joyce încearcă să dea cuvîntului funcția imitării obiectelor și fenomenelor. Capitolul e inaugurat de trei paragrafe, fiecare dintre ele conținînd o întreită repetiție : un echivalent verbal al formei Siciliei, insula Thrinacia din *Odiseea* (nume transcris de Joyce — *Trinacria*, așa cum apărea în textul din 1808 al repovestirii scrise pentru copii de frații Lamb și cum se crease de atunci tradiția în întreaga literatură anglo-saxonă). Literal, numele însemna „trei promontorii".

Acest început al episodului îl întîmpină pe cititor cu una dintre cele mai dificile probleme de interpretare din întregul roman. Primele trei cuvinte *(Deshil Holles Eamus)*, repetate de trei ori, au o sonoritate ciudată, de descîntec. E ceea ce Joyce numea „un preludiu sallustiano-tacitian", iar Stuart Gilbert — „latină scrisă de un got dement". *Deshil*, explică J. S. Atherton [81], e transcrierea fonetică a gaelicului *deiseal*, *deisil* care, folosit de-sine-stătător, înseamnă „să ne meargă bine !", „să avem parte de izbîndă !", formulă foarte potrivită începerii unei întreprinderi grele. El mai înseamnă mersul în cerc („în sensul mișcării acelor ceasornicului", sens opus aceluia în care mergeau vrăjitoarele în adunările

lor) sau mersul spre soare — deci, într-o direcţie care urmează sensul natural, aducător de bucurii.

Al doilea cuvînt, *Holles* se referă la *Holles Street*, iar al treilea e imperativul persoanei întîi plural al verbului latinesc care înseamnă *a merge*. Aşa încît întregul combină urarea „să avem parte de izbîndă !", „să ne fie de bun augur", cu „Să mergem spre sud (spre soare) în Holles Street".

Grupul al doilea e o invocaţie către Helios, reprezentat aici de sir Andrew Horne, şeful spitalului din Holles Street [82] : „Trimite-ne, strălucitorule, luminosule, Horhorn, întoarcerea la viaţă * şi rodul pîntecelui". Ultimul grup — „Hoopsa, boysaboy, hoopsa" — e „strigătul triumfător al moaşei care, ridicînd în braţe noul-născut, dă de veste că e băiat **" [83]. Dar poate fi şi strigătul lui Joyce care proclamă „capacitatea limbajului de a face trucuri, cum ar fi acela de a sări prin cercuri" [84], ca un clovn. Cred că acest ultim grup mai poate fi interpretat ca o statuare a adevărului joycian că toate lucrurile se dezvoltă în cercuri ; în această privinţă cîteva rînduri dintr-o scrisoare a lui Joyce, citată de Erwin Steinberg par concludente : „sînt nouă cercuri ale dezvoltării (cuprinse între începutul şi sfîrşitul potrivnicului haos" [85]. Ordonarea rituală a lumii („potrivnică haosului") în structuri ce urmează ritmurile multiplilor de nouă nu provine neapărat de la Dante : „triunghiul ternarilor sau înmulţirea cu trei a triplului" e o imagine completă a celor trei lumi [86]. E limita seriilor de numere înainte ca ele să se întoarcă la unitatea primordială. În unele mitologii străvechi, 9 era simbolul adevărului [87], pentru că, atunci cînd e multiplicat, se obţin numere ale căror cifre, adunate între ele, dau tot 9. În sfîrşit, cum acţiunea episodului joycian se desfăşoară într-un spital, poate că nu e lipsit de interes faptul că, în ritualurile unor medicine primitive, el e numărul simbolic prin excelenţă, pentru că reprezintă *tripla sinteză*, adică înglobarea celor trei nivele — corporal, intelectual şi spiritual [88].

Cei mai mulţi exegeţi ai episodului se referă la o scrisoare trimisă de Joyce lui Frank Budgen [89], în care sînt prezentate diverse tehnici stilistice incorporate în

---

* Termenul „quickening" mai poate însemna, printre altele, şi „primele mişcări ale fătului".

** „Boysaboy" = „Boy, he is a boy", băiat, e băiat.

Boii Soarelui și strategia generală a succesiunii lor. „Un episod împărțit în nouă părți, fără pauze între ele“, de la „preludiul sallustiano-tacitian“, la aliterațiile monosilabice ale englezei vechi, la stilul literaturii medievale (Mandeville, Malory), la cronicile epocii elizabethane, la fraza solemnă a lui Milton, la Bunyan, la ziaristica de factură Pepys-Evelyn din cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea, la stilul perioadei Defoe-Swift și Steele-Addison-Sterne și, în cele din urmă, „îngrozitorul amestec de jargoane“ ale englezei din diverse colonii, din periferiile new-yorkeze și londoneze, din Irlanda. Această dezvoltare stilistică e „legată, de asemenea, cu momente trecute și cu cele ulterioare ale zilei (în care e plasată acțiunea din *Ulise* — n.n.) și, în afară de asta, cu stadiile naturale ale dezvoltării embrionului și cu perioadele evoluției faunei, în general. Bufniturile surde, de două ori repetate, ale motivului anglo-saxon revin din timp în timp pentru a sugera sunetul copitelor boilor“ [90]. Scrisoarea către Budgen se referă foarte convingător, în încheiere, la semnificația întregului episod care e aceea a gestației și a nașterii.

Încercarea de a crea echivalente verbale ale obiectelor continuă în primele patru paragrafe ale capitolului („corespunzînd celor patru învelișuri ale celulei“ [91]) : propozițiunile se răsucesc în jurul unui „miez sintactic“ [92]. Lectura devine un fel de anevoioasă dezlegare a unui rebus, ceea ce face ca „procedeul să fie, neîndoielnic, original și ingenios“, suferind totuși „de o greșeală de neiertat : e plictisitor“ [93]. Un detaliu atrage, însă, atenția : pasajele aliterative („Before born babe bliss had. Within womb won he worship *“ [94]) care întrerup ambele perioade ale frazelor ce sugerează structurile celulare sînt o laudă a pruncului ce urmează să se nască, a miracolului nașterii.

„Cei mai de seamă doctori“ pomeniți de Joyce sînt irlandezi : O'Shiel, O'Hickey, O'Lee ; Trinacria homerică e o insulă irlandeză. Irlandezul Bloom sosește la un spital irlandez și află că doctorul O'Hare pe care îl caută a murit la „yule“ [95], cuvînt vechi englezesc de proveniență celtică, însemnînd — la început — sărbătoarea solstițiului de iarnă, în engleza modernă — Crăciunul. Tema

* „Înainte de naștere pruncul e binecuvîntat. În pîntece devine el preasfînt“.

nașterii, dominantă în acest episod, e astfel consolidată, pe de o parte de semnificația sacră pe care o capătă încă de la început, pe de altă parte de caracterul irlandez al acțiunii. Paralel cu această temă centrală, se dezvoltă aceea a evoluției vieții, în general; o referință la „pămînt și fundul mării“ [96] declanșează noua serie de imagini: sîntem în epoca în care viața apare în adîncul apei. Tot așa cum „osul pieptului“ [97] anunță o altă serie imagistică, aceasta legată de dezvoltarea embrionului; aflăm că în schema în care Joyce își însemnase cu meticulozitate etapele creșterii fătului, „osul pieptului“ apare în luna a șaptea [98]; în textul *Boilor Soarelui*, cuvîntul e plasat în cel de-al șaptelea paragraf al capitolului, ceea ce — ținînd seama de construcția episodului — nu poate fi o simplă coincidență.

Într-un studiu publicat înainte ca manuscrisele lui Joyce (deopotrivă cele de la British Museum și cele de la Buffalo) să fi devenit accesibile, A. M. Klein a stabilit nenumărate asemenea corespondențe între detalii diverse ale *Boilor Soarelui*, între acestea și „unele momente trecute și altele ulterioare ale zilei“ [99]. Adesea, aceste corespondențe au fost intuite în mod remarcabil; dar Klein nu avea la îndemînă decît amintita scrisoare către Budgen și a luat, evident, prea în serios unii tropi indicați acolo de Joyce, intenția reală a scriitorului fiind — așa cum s-a dovedit — de a crea efecte umoristice, în orice caz mai puțin solemne decît credea Klein. Cînd „hîdul și înfricoșătorul dragon“ [100] adus din proza fantasticelor călătorii ale lui Mandeville din secolul al XIV-lea ia înfățișarea unei albine care îl înțepase cîndva pe Bloom, asistăm la introducerea unui categoric element de farsă. Cînd cîrceii de hamei sînt descriși ca niște „șerpi ce se încolăcesc pe lungi araci“ [101], s-ar putea ca, așa cum stabilește Klein, Joyce să se fi gîndit la „reptilele înaripate“ [102], pentru că această etapă a dezvoltării faunei corespunde celei la care se referă, în paragraful respectiv, textul episodului. Dar cred că transferul integral al sensurilor în registrul „reptilelor înaripate“ și neglijarea cîrceilor de hamei contravine intențiilor lui Joyce care acordă egală importanță ambelor nivele ale narațiunii: celui real și celui alegoric. El le subsumează pe amîndouă intenției de a releva cîteva adevăruri esențiale — în *Boii Soarelui*, pe acela al sfințeniei pe care o conține viața

însăşi. E înţelesul pe care l-a desprins din episodul homeric şi îl transcrie în împrejurările, ostentativ banale, ale acestui al optsprezecelea capitol al cărţii sale.

Bloom e singurul care respectă miracolul naşterii unui copil : în grupul de veseli studenţi medicinişti, gălăgioşi, puşi pe glume, ameţiţi de multele sticle de bere destupate acolo, la intrarea în spital, nu e nici unul care să îşi fi păstrat necesara reverenţă. Ei sînt tovarăşii lui Ulise, impioşi, cei pe care Soarele îi va pedepsi, scufundîndu-le corabia şi zvîrlindu-i pradă talazurilor. Ulise singur e cruţat pentru că nu a vrut să împartă cu ei cina cea plină de păcat, tot aşa cum Bloom nu acceptă invitaţia mediciniştilor şi nu bea împreună cu ei. Blasfemia lor faţă de Soare e un păcat împotriva fertilităţii. Glumele zgomotoase ale mediciniştilor, aluziile lor la doamna Purefoy care zace în durerile facerii sînt şi ele păcate împotriva fertilităţii : acesta e felul în care ei ucid boii sacri (de fapt, au demonstrat comentatorii *Odiseii*, *„vacile* Soarelui", amănunt care îndreptăţeşte şi mai mult sistemul de aluzii din episodul joycianului *Ulise*). Unul dintre veselii petrecăreţi din Holles Street izbucneşte într-o sudalmă franţuzească : *„Mort aux vaches !"* ; ambiguitatea ei nu face decît să-i sporească păcatul. Dar imaginea homerică e răsturnată : ropotul de ploaie, urmînd unei lungi secete, nu e semn al pedepsei, ci al mîntuirii ; pentru că întregul sistem de referinţe al lui Joyce ilustrează tropul fertilităţii şi, în acest sistem, ploaia se integrează fără nici un fel de echivoc. În acelaşi timp, însă, ea îi risipeşte pe tovarăşii lui Bloom, aşa cum, în *Odiseea*, furtuna îl despărţea pentru totdeauna pe Ulise de prietenii săi.

Hugh Kenner observa că Bloom intră pe uşa spitalului în cel de-al unsprezecelea episod („numărul care, la Joyce, înseamnă regenerarea e întotdeauna unsprezece"[104]) că, de-a lungul altor unsprezece paragrafe, el însoţeşte gălăgiosul grup în drumul lui de la ieşirea din spital pînă la cîrciuma lui Burke şi, mai apoi, la plecarea de acolo. Între aceste două grupuri de unsprezece paragrafe, se află un altul, masiv, de alte patruzeci de paragrafe, „cîte unul pentru fiecare săptămînă a gestaţiei"[105]. Dar, recunoaşte Kenner, „nu putem discerne ce spune fiecare în aceste, paragrafe, pentru că «stilul» ne împiedică s-o facem". Un alt comentator reputat,

Anthony Burgess, nota : „Pare bizar că trebuie să mergem la capitolul viitor ca să înţelegem ce s-a întîmplat în acest episod“ [106].

Trebuie să recunoaştem că, aşa cum spunea cîndva Atherton, „nu ştim ce se petrece aici pînă cînd nu citim scrisorile lui Joyce “ [107]. Cei doi comentatori ai lui *Ulise* care au avut acces direct la confesiunile lui Joyce, Frank Budgen şi Stuart Gilbert, nu au fost de prea mult ajutor înţelegerii paragrafului : cel dintîi s-a mărginit să repete afirmaţiile conţinute în scrisoarea trimisă lui în 1920, celălalt — după ce întocmeşte o listă de „aluzii“ (unele dintre ele cu totul discutabile) — se mulţumeşte să afirme că oricine „e îndeajuns de familiarizat cu faptele dezvoltării prenatale“ va descoperi „mult mai multe corespondenţe de acest fel“ [108]. A. M. Klein a descifrat greşit un cuvînt (şi a citit *„formal“* în loc de *„faunal* evolution“, evoluţie a faunei), aşa încît s-a simţit obligat să stabilească relaţii între cele nouă secţiuni ale episodului şi perioadele evoluţiei geologice ale pămîntului.

În realitate, aluziile la dezvoltarea embrionului şi la evoluţia faunei sînt cu totul răzleţe [109]. Adevărata valoare a episodului trebuie căutată în imensa putere creatoare a limbii lui Joyce, care a recreat toate stilurile fundamentale ale englezei.

Episodul care încheie cea de-a doua secţiune a lui *Ulise* e *Circe*, a cărui acţiune se desfăşoară în bordelul Bellei Cohen, plasat de la început foarte exact pe harta Dublinului ; după „haosul“ din *Boii Soarelui* urmează acum o aparentă ordine sugerată şi de aranjamentul tipografic al capitolului, o piesă de teatru într-un act, cu multe personaje al căror nume e înscris în capul replicilor rostite de fiecare dintre ei, cu indicaţii clare de regie, relatări ale acţiunii, ale gesturilor şi ale zgomotelor din afara scenei.

Dar „multe se petrec aici sau în vecinătate şi, cum mai bine de jumătate din acţiune e interioară iar toate lucrurile — fie ele externe sau interne — se modifică şi se contopesc, nu e întotdeauna uşor să le deosebeşti unul de altul, să-i deosebeşti pe oameni şi să deosebeşti acţiunile între ele“ [110]. „Marile dificultăţi tehnice“ întîmpinate de Joyce, care a trebuit să rescrie capitolul de şase sau de şapte ori, sînt „şi mai mari“ — spunea el — pentru cititor [111].

Episodul nu e defel lipsit de peripeții ; de data aceasta, actorul principal e Stephen : el e cel care, sosit împreună cu amicul lui, Lynch, la stabilimentul Bellei Cohen, stă de vorbă și dansează cu pensionarele de aici, cuprins de o subită furie, sparge candelabrul din salon, o ia, speriat, la fugă, întîlnește doi soldați englezi beți — — unul dintre ei îl lovește și îl doboară. Inofensiv, el provocase mînia soldatului la fel de nemotivat ca și, cu cîteva ceasuri mai devreme, Bloom pe aceea a „cetățeanului". În felul acesta, Stephen se identifică și el ca „un exilat din lumea reprezentată de soldați și de «cetățeanul» lui Bloom" [112]. Prilej pentru Joyce de a crea o nouă serie de imagini paralele : tînărul *Dedalus* e o *wild goose*, expresie care, în afară de sensul prim, acela de „gîscă sălbatică", îl are și pe acela de „expatriat irlandez" (cuvinte care capătă o valoare premonitorie) ; Bloom pornește în urmărirea lui, deci la „vînătoare de gîște sălbatice" (*wildgoose chase* [113]), dar cuvintele englezești înseamnă și „vînătoare de himere".

Participarea lui Bloom la întîmplările din *Circe* e, aparent, mai puțin semnificativă decît aceea a lui Stephen : misiunea sa e numai să vegheze asupra tînărului său prieten care pare să-și fi pierdut cu totul limpezimea judecății și se află în aceeași primejdie în care se aflau soții lui Ulise în preajma palatului Circei. E episodul în care întunericul e cel mai adînc din întreaga carte : dar e „întunericul ce precede luminii" [114]. Al doisprezecelea capitol al călătoriilor lui Bloom (după cele trei inițiale ale *Telemahiei* lui Stephen), el încheie un ciclu și prevestește începutul altuia nou. Pentru unii, el e punctul culminant, *zenitul* întregii narațiuni, pentru alții — *nadirul*. Confuzia e posibilă datorită permanentei coexistențe în textul episodului a imaginilor legate de lumină și de începuturi cu cele desemnînd întunericul și sfîrșitul (uneori sfîrșitul apocaliptic) : acesta, însă, pentru că, episod al răspîntiei — aici se încheie rătăcirile lui Ulise, capitolul următor inaugurînd șirul întîmplărilor lui în Ithaca —, *Circe* stă sub semnul dublu al pieirii și al viitoarei salvări.

Atmosfera din joycianul *Circe* e apropiată mai curînd de aceea a nopților germanicilor walpurgii decît de atmosfera din homerica insulă Aia din cîntul al X-lea al *Odiseii*. Ulise e apărat de vrăjile Circei printr-un antidot

dăruit de Hermes: „...și-mi dete / O buruiană smulsă din țărînă / Și-mi spuse cum e felul ei: o floare / Ca laptele, cu rădăcina neagră, / De zei numită moly, anevoie / Să o dezgroape omul, însă zeii / Pot orișice“ [115].

Întărit de miraculoasa plantă, eroul homeric e neatins de băutura rău-făcătoare a zeiței și, amenințînd-o cu sabia, răspunzînd chemării ei la dragoste, o silește pe Circe să-i prefacă soții lui din nou în oameni. Dar cînd, convins de tovarășii săi că trebuie să se smulgă din starea de nepăsătoare beatitudine și să plece spre casă, Ulise primește de la Circe un sfat înfricoșător: drumul spre Ithaca trebuie să treacă prin infern [116].

Parodia joyciană se abate mult de la datele acțiunii din *Odiseea*. Înainte de toate, el e în același timp Ulise și echipajul său. E răpus de vrăjile Bellei Cohen, caută „trufe“, întocmai cum porcii rîmă în căutarea ghindei ascunse sub pămînt. Sabia lui Ulise e bastonul lui Stephen (și pe care acesta din urmă îl ridicase să sfărîme candelabrul — una dintre multele imagini ale luminii din acest episod, aici o imagine a luminii alungate cu brutalitate). Stephen nu își asumă decît pentru puțină vreme rolul lui Ulise: i-l preia Bloom. Dar lui Ulise din salonul Bellei nu i se întind nici mese de ospăț, nici nu i se pregătesc băi înmiresmate, nici nu i se dă să înțeleagă în vreun fel că joyciana Circe e copleșită de dragoste pentru el. Iar în privința atotputernicei „moly“, planta cu virtuți binefăcătoare, concluziile nici unuia dintre comentatorii episodului nu sînt mulțumitoare, identificarea ei e încă foarte nesigură, iar aluziile lui Joyce, în scrisori sau în discuțiile cu prietenii săi, nu aruncă nici un fel de lumină asupra acestui detaliu important.

Asupra unui alt lucru, însă, exegeții au căzut de acord: *Circe* e un „episod al halucinației“. Caracterizare ce nu poate fi acceptată, cred, la modul absolut. E adevărat că acțiunile personajelor, dialogurile dintre ele sînt, de multe ori, proiectate într-o lume care și-a pierdut, parcă, deplina cerință logică. Obiectele se transformă (așa cum, în *Odiseea*, eroii se preschimbă în porci și, apoi, din nou, în oameni), „*acesta* devine *acela*“ [117], un fel de magie dă trup lucrurilor difuze. Virag, bunicul lui Bloom, e pe rînd pasăre, cîine, omul în pardesiu maro; halucinațiile lui Stephen și ale lui Bloom se suprapun adesea

(de pildă, amîndoi se descoperă în oglindă sub chipul unui Shakespeare care poartă coarne).

Halucinațiile lui Bloom sînt reconstituiri ale evenimentelor trăite de el de-a lungul acestei zile de iunie sau al întregii lui vieți : personajele întîlnite, fiecare gînd, fiecare dorință și spaimă și aproape fiecare frază rostită pînă acum în carte reapar într-o ordine al cărei sens e îndeajuns de obscur. *Circe* e un capitol care le rezumă pe toate celelalte. Joyce stabilește un raport derutant între momentul unui proces petrecut în subconștientul lui Bloom și spațiul în care e el descris : „după ce e întrebat ceva, Bloom visează timp de douăzeci de pagini pînă cînd să se întoarcă la răspuns“ [118] ; de la întrebare la răspuns nu a trecut decît o secundă. „Aceste visări cu ochii deschiși, proiectate din subconștient, constau din amintirea unor lucruri uitate. Venirea lor din subteranele conștiinței e încurajată aici de oboseală care stabilește rezistența conștientă față de asemenea intruziuni. Astfel dislocat și pus în libertate, subconștientul asaltează conștiința, ca într-un vis sau ca într-o casă de nebuni“ [119]. În coșmarele sale, Bloom se întîlnește cu tatăl său și cu bunicul său, cu maică-sa, cu Gerty MacDowell și chiar cu „nimfa“ de pe peretele camerei lui de culcare. „O voce“ îmbrăcată cu „șalvari turcești“ revelează prezența lui Molly. Fiecare din aceste apariții îl învinuiește pe Bloom de comiterea unui păcat : „arestarea“ și procesul lui pentru „putreziciune morală“ (care are loc în fața unui tribunal) sînt, ca și la Kafka, amenințătoare și de neînțeles.

Mai presus, însă, de toate aceste complicații, de semnele rău-prevestitoare care se ivesc de pretutindeni, în conștiința lui Bloom prinde contur o viziune a triumfului : el e pe rînd Lordul Primar, rege neîncoronat al Irlandei (Joyce se întoarce din nou spre idolul adolescenței sale — Parnell), apoi un oracol care dă răspunsuri absurde întrebărilor absurde : „Care e paralaxa eclipticii subsolare a lui Aldebaran ?“ îl întreabă cineva ; și el răspunde : „Îmi pare bine să te aud, Chris. K. 11“ [120]. Altcineva îi cere un leac pentru tulburările vezicii ; răspunsul : „Acid. nit. hydrochor dil., 20 minime *, Tinct. mix. vom., 4 minime, Extr. taraxel. lig., 30 minime, Aq. dis. ter in die“ [121].

* În practica farmaceutică engleză, minima = măsură de capacitate echivalentă cu a 60-a parte dintr-o drahmă lichidă.

„Ce urmează să fac cu ratele și cu impozitele ?“ ; „Plătește-le, prietene“ ; „Mulțumesc“ [122]. Scoate un sul de hîrtie și citește pe un ton marțial : „Aleph Beth Ghimel Daleth Hagadah“ etc. ; Jimmy Henry, „ajutor de funcționar al orașului“ citește „o traducere oficială“ [123], dar traducerea nu e comunicată. Schimbul de replici e aici mai puțin inteligibil decît oriunde în altă parte în *Ulise* ; acest fragment din *Circe* dovedește posibilitatea ca Joyce să fi cunoscut, totuși, tehnica dadaistă, cu toate că în nici una din scrisorile sale din vremea redactării episodului nu se face vreo referire la ea.

Apoteoza halucinației lui Bloom coincide cu proclamarea lui ca rege al Irlandei : „Iubiții mei supuși, o nouă epocă e pe cale să răsară. Eu, Bloom, cu adevărat vă spun că ea e aproape. Da ! Pe cuvîntul lui Bloom, veți intra curînd în orașul de aur, noul Bloomusalem din Nova Hibernia viitorului“ [124].

Schemele „regenerării sociale“ expuse de el sînt aberante ; raporturile între lucruri, etapele transformărilor lui sînt de un arbitrar total și par uneori a fi simple ilustrări ale unui tratat de psihiatrie. Introducerea formei dramatice nu e, cu siguranță, urmarea unui proiect de diversificare a modurilor narative. Construcția dramei din *Circe* e foarte asemănătoare aceleia a unei „piese a visului“ a lui Strindberg ; visele — susținuse dramaturgul suedez — dau consistență obiectivă dorințelor și impulsurilor, așa încît Joyce nu putea alege o formă care să fie „cu mult mai eficientă decît analiza și cu mult mai vie decît fluxul conștiinței“ [125]. Abandonînd discursul narativ, Joyce transformă psihanaliza în dramă.

Circe e episodul în care Bloom e prezentat în toate implicațiile personalității sale ; nu e — așa cum s-a spus — „un portret în mărime naturală“, ci o halucinantă proiecție supradimensionată, în care detaliile biografiei și trăirile sufletești sînt trăite într-o interpretare anamorfotică. Motivele familiare eroului — oricărui erou al unei narațiuni, dar avînd rareori importanța pe care le-o acordă *Ulise* — sînt adunate aici laolaltă, într-un fel de antologie a existenței lui Bloom. *Circe* e o *Călătorie în jurul odăii mele* a lui Xavier de Maistre în care spațiul lumii domestice e întregul Dublin ; poate chiar cosmosul însuși. Nu numai banalele obiecte ale cotidianului (săpunul, cartoful, pălăria etc.), dar și personajele care

dau sens gîndurilor lui (Hamlet, Don Juan, Moise) capătă dimensiuni mitice. Ele revin obsedant în mintea și în împrejurările vieții zilnice a lui Bloom.

Eroul lui Joyce are un mod personal de interpretare a semnelor simbolice : *cîinele* (care apare în cîteva scene-cheie ale romanului) nu mai e, ca în simbolisticile curente, „întrupare a fidelității" sau „a valorii" [126], ci — mult mai apropiat de înțelesul expresiei populare — un dușman înrăit, un individ fără milă. Bloom întîlnește un cîine proteic, a cărui rasă e greu de precizat, fiindcă el își schimbă mereu înfățișarea ; adversarul eroului, „omul cu impermeabil" (procedeu specific expresionist de dez-individualizare), apărînd pe scenă printr-o trapă, e, și el, un „cîine". Dumnezeu însuși e un cîine. Bastonul lui Stephen (pe care Lynch îl îndeamnă să-l poarte, să se sprijine în el, dacă vrea să devină un adevărat artist [127]) e unealta cu care tînărul prieten al lui Bloom sfărîmă candelabrul din salonul Bellei Cohen, alungînd lumina ; e gestul „distrugerii vechiului înainte de crearea noului" [128]. Stephen își aruncă bastonul, Bloom îl ia „și îi dă o întrebuințare benefică : devine arbore al vieții" [129].

Interpretările simbolurilor din *Circe* sînt extrem de diverse ; și, trebuie să admitem, Joyce însuși permite o asemenea diversitate, de vreme ce creează ambiguitățile care sînt definite de unul din personajele cărții, cînd se referă la stilul lui Stephen, ca „filo-teologie pornozofică" [130].

Semnificativ, un banal săpun se înalță în cer răspîndind lumină și miresme, părînd că e un soare în miezul nopții dublineze [131]. Drumul înapoi spre Ithaca al lui Ulise-Bloom începe de aici, din mohorîta și vulgara insulă a lui Circe din Mecklenburg Street, din noapte spre răsărit, sub lumina unui soare reprezentat de un banal obiect al cotidianului.

NOTE

1 Marilyn French, *op. cit.*, p. 9.

2 Richard M. Kain, *Fabulous Voyager : a Study of James Joyce's „Ulysses"*, New York, 1962, p. 46.

3 Harry Levin, *James Joyce, A Critical Introduction*, Londra, 1960, p. 75.

4 Richard M. Kain, *Fabulous Voyager...*, p. 47.

5 Edmund Wilson, *Axel's Castle*, p. 214.

6 Vezi Richard M. Kain, *Fabulous Voyager...*, p. 157.

7 *Ibid.*

8 *Ulise*, p. 252.

9 *Idem*, p. 253.

10 *Ibid.*

11 Richard M. Kain, *Fabulous Voyager...*, p. 158.

12 Frank Budgen, *op. cit.*, p. 137.

13 Un interesant comentariu al acestei perspective de interpretare, în Lawrence L. Levin, „The Sirens Episode in Music", în *James Joyce Quarterly*, III (1965), pp. 12—24, în care se argumentează în sprijinul unei „structuri fugale"; Zack Bowen, *The Bronzegold Sirensong: A Musical Analysis of the Sirens Episode in „Ulysses"* (în antologia *Literary Monographs*, alcătuită de Eric Rothstein și Thomas Dunseath, Madison, Wis., 1967, pp. 245—97), a întreprins o amplă analiză muzicală. Merită să amintim că, în repertoriul de cîntece din opera lui Joyce, Hodgart și Worthington (*Songs in the Works of James Joyce*, New York, 1959), lista celor din *Sirenele* ocupă patru pagini, numai aceea privind episodul *Circe* apropiindu-se de asemenea dimensiuni.

14 Capitolul *Sirens*, în antologia *James Joyce's „Ulysses"*, p. 218.

15 Bloom rostește aceste cuvinte la p. 729 a romanului.

16 Pound/Joyce, *Letters...*, p. 157 (scrisoare din 10 iunie 1919).

17 Scrisoare către Harriet Weaver din 20 iulie 1919 (în *Letters*, I, pp. 128—9).

18 Vezi Stanley Sultan, *The Argument of „Ulysses"*, Columbus, Ohio, 1964, pp. 228—31.

19 Vezi Barbara Seward, *The Symbolic Rose*, New York, 1960, p. 208.

20 *Op. cit.*, p. 229.

21 *Ulysses*, p. 268.

22 *Idem*, p. 264.

23 Zack Bowen, *op. cit.*, p. 272.

24 *Ulysses*, p. 61.

25 *Idem*, p. 63.

26 Homer, *Odiseea*, traducere de George Murnu, București, Editura Univers, 1979, vv. 258—69, passim, p. 295.

27 Gabriel Germain (*Essai sur les origines de certains thèmes Odysséens et sur la Genèse de l'Odyssée*, Paris, 1954, pp. 382—90) pune această atitudine de refuz al cunoașterii în legătură cu unele tradiții pre-helenice.

28 *Ulysses*, p. 273.
29 *Idem*, p. 782.
30 *Idem*, p. 285.
31 *Idem*, p. 333.
32 *Idem*, p. 256.
33 C. H. Peake, *James Joyce, The Citizen and the Artist*, Londra, 1977, p. 219.
34 *Ulysses*, p. 23.
35 Jackson I. Cope, *op. cit.*, p. 242.
36 S. L. Goldberg, *The Classical Temper*, p. 281.
37 Hugh Kenner, *Ulysses*, p. 254.
38 C.H. Peake, *op. cit.*, p. 233.
39 *Ulysses*, p. 274.
40 Richard M. Kain, *Fabulous Voyager...*, p. 166.
41 David Hayman, capitolul *Cyclops*, în antologia *James Joyce's „Ulysses“*, p. 243.
42 *Ulysses*, p. 337.
43 *Idem*, p. 642.
44 *A Reader's Guide to James Joyce*, p. 189, *n*.
45 *Ulysses*, p. 461.
46 *Idem*, p. 335.
47 *Idem*, p. 302.
48 William York Tindall, *op. cit.*, pp. 189—90.
49 David Hayman, *„Ulysses“ : the Mechanics of Meaning*, Englewood Cliffs, 1970, p. 116.
50 Vezi *Ulysses*, p. 327.
51 *Idem*, p. 336.
52 David Hayman, în antologia *James Joyce's „Ulysses“*, p. 271.
53 Vezi și David Hayman, „Forms of Folly in Joyce : A Study of Clowning in «Ulysses»“, în *English Literary History*, XXXIV (iun. 1967), pp. 260—83.
54 *Ulysses*, p. 678.
55 Vezi David Hayman, în antologia *James Joyce's „Ulysses“*, p. 273.
56 *Ulysses*, p. 345.
57 Hélène Cixous a identificat acest personaj cu un model real : un oarecare Michael Cusack, antrenor sportiv al Ligii Gaelice, organizație șovină, tinzînd să găsească forme paramilitare de manifestare, cu care, încă de pe băncile colegiului, Joyce venise în conflict deschis (vezi *The Exile of James Joyce*, p. 241).
58 *Joyce's „Ulysses“ Notesheets in the British Museum* (editate de Philip Herring), Charlottesville, Virginia, 1972, „Cyclops“ 2, rîndurile 18, 20 (p. 86).
59 *Op. cit.*, p. 274.

60 Fritz Senn, capitolul *Nausicaa*, în antologia *James Joyce's „Ulysses"*, p. 277.

61 *Ibid.*

62 *Ulysses*, p. 358.

63 *Idem*, p. 371.

64 Vezi J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, New York, 1962, p. 140.

65 *Portret al artistului*... (versiunea românească, 1969), p. 341.

66 Pasărea lui Gerty e un canar ; cucul sugerează finalul ironic din shakespearienele *Zadarnice chinuri ale dragostei* : „Cucu ! / O, cucu, singur cuc și blestemat ! / Cum îți rîzi tu de omul însurat !" (în Shakespeare, *Opere*, III, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 296).

67 Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, p. 195. *n.*

68 Fritz Senn, *op. cit.*, p. 310. .

69 *Ulysses*, p. 348.

70 *Ibid.*

71 *Idem*, p. 360.

72 *Idem*, p. 355.

73 *Idem*, p. 348.

74 *Idem*, p. 360.

75 Vezi Fritz Senn, *op. cit.*, p. 310.

76 *Ibid.*

77 Joseph Prescott, eseul *Stylistic Realism in „Ulysses"*, în volumul *Exploring James Joyce*, Carbondale, 1964, p. 130 ; pentru aceeași problemă, vezi și studiul lui A. Walton Litz, *The Art of James Joyce*, Oxford, 1961.

78 Vezi, de exemplu, Richard Armour, *The Classics Reclassified*, New York, 1960, p. 73 ; A.M. Klein, „The Black Panther, A Study in Technique", în *Accent*, X (Summer 1950), pp. 142—3.

79 C.H. Peake, *op. cit.*, p. 249.

80 J.S. Atherton, capitolul *The Oxen of the Sun*, în antologia *James Joyce's „Ulysses"*, p. 313.

81 *Ibid.*

82 Harry Blamires, *op. cit.*, p. 153.

83 Stuart Gilbert, *James Joyce's „Ulysses"*, Londra, 1952, p. 291.

84 J.S. Atherton, *op. cit.*, p. 314.

85 Cf. Erwin R. Steinberg, *The Stream of Consciousness and Beyond in „Ulysses"*, Pittsburgh, 1973, p. 211.

86 Vezi J.E. Cirlot, *op. cit.*, p. 223.

87 Vezi Harold Bayley, *The Lost Language of Symbolism*, Londra, 1951, p. 76.

88 Vezi J.E. Cirlot, *op. cit.*, p. 223.

89 Scrisoarea e datată de Ellmann, cu aproximație, 20 martie 1920 (vezi *James Joyce*, p. 793, n. 25), în vreme ce aproape toți ceilalți comentatori nu o datează.

90 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 490.

91 J.S. Atherton, *op. cit.*, p. 316.

92 *Ibid.*

93 *Ibid.*

94 *Ulysses*, p. 384.

95 În manuscrisele Joyce de la Universitatea Buffalo ; vezi Weldon Thornton, *op. cit.*, p. 312.

96 *Ulysses*, p. 385.

97 *Ibid.*

98 Vezi J.S. Atherton, *op. cit.*, p. 338.

99 A.M. Klein, „The Oxen of the Sun", în *Here and Now* (Toronto), I (ian. 1949), pp. 24—49.

100 *Ulysses*, p. 386.

101 *Idem*, p. 387.

102 A.M. Klein, *op. cit.*, p. 29.

103 *Ulysses*, p. 392.

104 Hugh Kenner, *Ulysses*, Londra, 1980, p. 109.

105 *Ibid.*

106 Anthony Burgess, *Here Comes Everybody*, Londra, 1965, p. 156.

107 J.S. Atherton, *op. cit.*, p. 337.

108 Stuart Gilbert, *op. cit.*, p. 302.

109 Vezi și J.S. Atherton : evoluția faunei și embriologia sînt „la fel de imprecise" *(op. cit.*, p. 317) ; Hugh Kennan : „după îndelungată căutare și în ciuda eforturilor comentatorilor, nu pot găsi decît aluzii fragmentare la dezvoltarea embrionară și la evoluția faunei și cele mai plauzibile dintre acestea se află în prima parte a capitolului" *(op. cit.*, p. 251).

110 Tindall, *A Reader's Guide...*, p. 203.

111 Vezi *ibid.*

112 *Idem*, p. 204.

113 *Ulysses*, p. 444.

114 Hugh Kenner, capitolul *Circe*, în antologia *James Joyce's „Ulysses"*, p. 345.

115 Homer, *Odiseea*, traducere de George Murnu, Editura Univers, 1979, pp. 242—3, vv. 422—28.

116 Vezi *idem*, pp. 249—50, vv. 665—77.

117 Tindall, *A Reader's Guide...*, p. 205.

118 Erwin S. Steinberg, „The Stream-of-Consciousness Novelist : an Inquiry into the Relation of Consciosness and Language", în *English College*, XVII (dec. 1960), p. 429.

119 David Hayman, *op. cit.*, p. 128.
120 *Ulysses*, p. 478.
121 *Ibid.*
122 *Ulysses*, p. 477.
123 *Ibid.*
124 *Idem*, p. 475.
125 Tindall, *A Reader's Guide...*, p. 208.
126 Vezi J.E. Cirlot, *op. cit.*, p. 80.
127 *Ulysses*, p. 426.
128 Hugh Kenner, capitolul *Circe*, în antologia *James Joyce's „Ulysses"*, p. 357.
129 Weldon Thornton, *op. cit.*, p. 131.
130 *Ulysses*, p. 425.
131 *Idem*, p. 433.

6

În *Odiseea* lui Homer [1], Ulise debarcă pe țărmul Ithacăi într-un loc miraculos, *Peștera Nimfelor*, cu „vase și ulcioare / De piatră, unde roiuri de albine / Își lasă-n faguri mierea pentru zîne". Peștera cu „vătale mari de piatră / La care-aceste zîne țes cu mîna / Veșminte porfirii" și „cu două porți" — pe una coborînd oamenii, pe cealaltă, „sfințită", umblînd zeii — a fost comentată în Antichitate într-un tratat al neoplatonicului Porfir care îndemna la meditație asupra elementelor inexistente în realitate și care dovedesc că poetul crea o alegorie cu înțeles abscons. Surprinzător, Joyce ignoră acest pasaj în care tropul peșterii i-ar fi dat prilejul unui comentariu al lumii, așa cum îl explică Porfir însuși. În *Eumeu* al lui Joyce, Ulise se îndreaptă spre ceea ce ar putea fi coliba porcarului, un vechi adăpost al vizitiilor aflat în proprietatea lui Skin-the-Goat, cel pe care, în episodul *Eol*, un personaj îl menționa pentru „rolul său infam" jucat în asasinatul din Phoenix Park, pus la cale pentru a-l compromite pe Parnell [2]. Poate că, totuși, „adăpostul vizitiului" reprezintă o sinteză a peșterii magice, o metaforă a lumii călcate de zei și de oameni, și a colibei unde, în cele din urmă, destinul lui Telemah se întîlnește cu acela al lui Ulise.

Episodul *Eumeu*, observă Hugh Kenner, e trecut adesea cu vederea pentru că e „plictisitor" [3]. În realitate, există suficiente elemente care pledează pentru interpretarea acestui al 16-lea capitol al lui *Ulise* drept momentul împlinirii lui Bloom, cel mai frumos ceas al călătoriei sale. E momentul în care eroul lui Joyce, ostenit, ajunge aproape de ținta călătoriei sale. „Ostenit" e un termen asupra căruia insistă comentatorii, pentru că el explică tonul general, forma stilistică a întregului episod. „Exploziile psihologice" din *Circe* avuseseră un rol cathar-

tic, Bloom fusese eliberat de presiunea emoţională care îl copleşea : tehnica din *Eumeu* e, prin firea lucrurilor, aceea a „contrapantei" (în schema romanului pe care Joyce i-o trimisese criticului italian Carlo Linati, episodul poartă menţiunea „prosa rilassata"[4] — proză liberă).

Explicaţia cea mai obişnuită e aceea că atît Bloom cît şi Stephen sînt obosiţi şi că oboseala lor se reflectă în neputinţa de a se împotrivi clişeelor, expresiilor rutiniere. Într-o scrisoare din 1958 către Ellmann, Stuart Gilbert relatează că Joyce i-a destăinuit sensul episodului, acela al „unei întrepătrunderi a personalităţilor şi al stării de spirit a doi oameni extenuaţi"[5] ; e adevărat că stilul sugerează o „relaxare a muşchilor", că frazele par a nu avea destulă putere să ajungă pînă la încheierea firească, estompîndu-se treptat, că metaforele sînt de o banalitate ostentativă şi că sintaxa are un fel de moleşeală generală. Pericolul unei asemenea construcţii stilistice e că reprezentarea unei slăbiciuni fizice a participanţilor la acţiune poate fi ea însăşi obositoare. Hugh Kenner rezuma astfel situaţia : „La fel ca în *Boii Soarelui*, episodul a creat neplăcerea celor care nu citesc cu destulă atenţie şi îşi închipuie că Joyce introduce impresia de oboseală prin obosirea cititorului de-a lungul a cincizeci de pagini"[6].

Şi e la fel de adevărat că, încă din cele dintîi paragrafe ale episodului, Joyce vorbeşte despre extenuarea fizică a celor doi eroi ai săi ; dar, pe cînd oboseala lui Stephen e o urmare a beţiei din primele ceasuri ale nopţii, Bloom — deşi, fără îndoială, obosit şi el — îşi păstrează întreaga agerime a minţii : e mai vioi decît oricînd în timpul zilei care a trecut. Într-un sens, stilul e „obosit" ; dar e, deopotrivă, un stil „activ", în care frazele se întrerup şi se întretaie pentru că răspund impulsurilor unui spirit lucid (cel al lui Bloom). E un stil care reflectă în mod divers starea de spirit a lui Bloom, tot aşa cum „conţinutul narativ îi prezintă în chip divers caracterul"[7]. El e, de fapt, deopotrivă Ulise şi Eumeu, întrupare a fidelităţii faţă de cel care îi e drag, în cazul de faţă Telemah-Stephen. Stilul replicilor lui, bombastic, prolix, ceremonios, îi e caracteristic — el nu se regăseşte în vorbirea nici unui alt personaj al episodului ; adresîndu-i-se lui Stephen, el îi spune : „L-am întîlnit pe respectatul dumneavoastră tată cu un prilej recent.

Azi, de fapt, sau, ca să fiu mai riguros, ieri *. Unde locuieşte în prezent ? Am dedus în cursul conversaţiei că s-a mutat“ [8].

Cu toate că tehnica lui *Eumeu* reflectă destinderea emoţională de după furtuna din *Circe*, bucuria lui Bloom de a-şi asuma rolul de călăuză, sfătuitor şi prieten, locul episodului din ansamblul narativ al romanului impune apariţia relaţiei fundamentale dintre cele două personaje. Iniţial, tehnica pune în lumină incompatibilitatea dintre ele. Activitatea frenetică a lui Bloom e contrapusă pasibilităţii lui Stephen ; în dialog, entuziasmul flecar al lui Bloom contrastează cu detaşarea ironică a celuilalt. Încercările primului de a angaja o conversaţie eşuează pentru că interesele şi punctele de vedere ale celor doi se dovedesc radical opuse. Bloom avansează ideea că un artist, aşa cum e Stephen, acţionează spre binele Irlandei şi că, la fel ca ţăranul irlandez, aparţine ţării. „Dumneavoastră presupuneţi, replică Stephen cu un fel de rîs în colţul gurii, că sînt important pentru că aparţin acestui *faubourg Saint-Patrice* numit mai pe scurt Irlanda... Dar cred... că Irlanda trebuie să fie importantă pentru că îmi aparţine“ [9].

Dificultăţile lui Bloom care e tot timpul preocupat de nevoia omului de „a se înţelege mai bine cu oamenii“ ies la iveală în această imposibilitate de a realiza un contact cu tînărul artist, arogant şi egoist.

Dialectica raporturilor dintre ei e complicată : coincidenţa părerilor lor e mai puţin vizibilă decît contrastul între fraza pompoasă, tautologică, înţesată de clişee, şi precizia cinică a intervenţiilor lui Stephen. Avantajele pe care cei doi bărbaţi le pot atrage din întîlnirea lor depind de diferenţele dintre ei mai curînd decît de ceea ce au ei în comun“ [10]. Cînd, de pildă, cu un gest tipic convenţional, Bloom îl ia de braţ pe Stephen, tînărul simte, cît de diferit de el e „omul care îi stă atît de aproape“ : clişeul gestului creează conştiinţa deosebirii esenţiale dintre cei doi. Dialogul e de o ostentativă banalitate, parodie a „relaţiei iniţiatice“ care urmează a se stabili între ei : Stephen declară că nu a înţeles niciodată de ce, noaptea, scaunele sînt aşezate cu picioarele în sus pe mesele cafenelelor şi Bloom („Bloom, cel care nu gre-

* Acţiunea se petrece după miezul nopţii.

şeşte niciodată") îi răspunde grav şi atotştiutor : „Ca să se poată mătura podeaua dimineaţa". Întrebarea şi răspunsul sînt la nivelul cel mai de jos al comunicării, dar semnificaţia lor e simbolică : artistul detaşat de lume, uimit şi derutat de cele mai multe fapte ale vieţii zilnice, află răspuns la mirările sale în judecata simplă a individului terestru.

Discuţia despre muzică încheie episodul : devenit dependent (în sensul cel mai exact al cuvîntului) de Bloom, Stephen se mişcă şi vorbeşte cu o dezinvoltură pe care nu o avea înainte ; el îi cîntă un cîntec noului său prieten. Gusturile lor muzicale sînt, explicit, diametral opuse. Bloom vorbeşte cu înflăcărare de „o formă a artei de care el, ca simplu amator, are cea mai mare dragoste". Îl consideră pe Wagner „prea greu" şi pe Mendelssohn-Bartholdy că aparţine „severei şcoli clasice". Confundă opere şi compozitori şi, în general, muzica lui înseamnă pentru el altceva decît amuzament. La rîndul lui, Stephen nu îi recunoaşte decît pe muzicienii elizabethani şi iacobiţi. Ascultîndu-l cum cîntă un cîntec despre sirene (întrupare a oricărei forţe care l-ar putea ispiti să-şi părăsească vocaţia literară), Bloom îşi dă seama cîte avantaje sociale şi financiare pot fi obţinute de pe urma frumoasei voci de tenor a tînărului (literatura „poate fi practicată în orele libere").

Cei doi cîntă melodii diferite, dar muzica îi uneşte, fără să le atenueze deosebirile. Deosebiri de temperament, de mentalitate, de orizont intelectual care fac imperfectă comunicarea între aceşti „poli îndepărtaţi"[11]. Totuşi „o anume analogie era cumva"[12] şi capitolul se încheie cu imaginea lui Bloom şi a lui Stephen plecînd împreună[13] : motivul final e cel al nunţii, al uniunii complete, replică la cel al comunicării nedesăvîrşite în care tînărul, refuzînd cozonacul oferit de Bloom, acceptă doar „o sorbitură de cafea"[14].

Cărămida şi piatra sînt imagini recurente în *Eumeu* : Gumley, un prieten al tatălui lui Stephen, păzeşte o grămadă de bolovani, sicriul lui Parnell — cred mulţi — e umplut cu pietre, un bătrîn marinar exclamă : „Sînt obosit de atîtea stînci ieşind din mare", cozonacul oferit de Bloom seamănă „cu cărămida căpitanului de navă". Într-un capitol în care motivul central e cel al oboselii

și stilul dezlînat sugerează starea de spirit a eroilor, imaginea construcției începe să prindă contur.

„Drumuri paralele“ [15] îi conduce pe Stephen și pe Bloom spre casa de la numărul 7 de pe Eccles Street, *Ithaca* acestui epos. Semnificativ, Bloom nu are cheie și intră prin pivniță ca să-i poată deschide oaspetelui ușa de la intrare. Amîndoi intră în bucătărie, locul în care a început ziua acestui Ulise al străzilor Dublinului. Bloom își invită prietenul să rămînă, e refuzat „cu gratitudine și regret“ ; gazda îl conduce pe Stephen în curtea din spatele casei, de unde se vede lumina aprinsă în camera lui Molly-Penelopa, veghind la această oră (un orologiu din apropiere arăta 2 și jumătate) la care, în Irlanda, în preajma solstițiului de vară, se anunță apropierea zorilor. Stephen pleacă. Bloom se întoarce în salonaș, contemplîndu-și „proprietățile, situația și viitorul“. În pat, adormind treptat, răspunde cu prudență întrebărilor lui Molly.

Eposul homeric introducea aici episodul uciderii pețitorilor, problemă irezolvabilă pentru Joyce care, „detestind ura și violența, considera cîndva că măcelul e «neulisean»“ [16]. Bloom îi urăște pe toți „violatorii vieții conjugale“ [17], pe toți cei care îi fac curte soției sale (o tristă contabilitate îl duce la cifra de 25 — „și așa mai departe, fără de sfîrșit“ [18], cifră pe care comentatorii au dovedit-o a fi cu totul improbabilă, exagerare a unui soț gelos). Răzbunarea lui e, însă, adaptată la împrejurările propriului menaj și la temperamentul său : îi umilește prin aparentă impasibilitate [19].

Uciderea pețitorilor e momentul de culme al acțiunii din *Odiseea* ; spre deosebire de epopeea homerică, episodul întorcerii acasă nu coincide cu victoria morală a eroului. Bloom se furișează printr-o intrare dosnică, Penelopa nu-i iese în întîmpinare : în bucătărie găsește o cutie goală de conserve (Molly și Boylan au mîncat conținutul). Totuși, el simte o mare liniște a întoarcerii acasă : „Obosit ? Se odihnește. A călătorit“ [20].

Bloom năzuiește să ajungă acasă. Stephen să întîlnească mila, umanitatea, maturitatea și pe sine însuși. Descoperindu-l pe Bloom, el descoperă omenirea : apropiindu-se de el, se află pe sine. „Blephen“ stă alături de „Stoom“ [21] : cele două elemente care îl compun pe Blephen Stoom sînt identice. Opuse încă, ele sînt contopite de dragostea lui Bloom și de rațiunea lui Stephen.

„Coincidența“ lor [22] revelează existența a două „identități ascunse“ [23]. Dobîndind înțelegerea umanității de la umanitatea lui Bloom, nemaisimțindu-se despărțit prin trufie și prin lipsă de maturitate de toți ceilalți oameni, Stephen se privește pe sine la fel ca pe oricare alt membru al comunității umane.

Bloom aduce acasă o statuetă a lui Narcis [24] care sugerează aceeași idee ca și imaginea lui Stephen care, într-un episod anterior, se contempla în oglindă : brațul statuii se rupe [25], tot așa cum Stephen se rănește la mînă. Tindall propune o interpretare ispititoare a scenei în care cei doi stau în bucătărie, sorbind o ceașcă de cacao : în „adăpostul“ lui Goat-the-Skin, Stephen nu acceptase să bea decît cîteva picături de cafea ; acum el golește toată cana. „Cafeaua, potrivit dicționarului Webster, înseamnă *vin* în arabă. Tot potrivit lui Webster, cacao e, în limbajul botaniștilor, *theobroma* și *theobroma* e, în greacă *hrana zeilor*. Primind de la Bloom hrana zeilor, Stephen, tînărul cîine care se socotește zeu, se transformă cu adevărat într-un zeu“ [26]. Dar ceașca de cacao e „creată“ [27] și, prin intermediul ei, Stephen e investit cu *puterea de creație*, devine, în sfîrșit, artist. Comunicarea cu întreaga lume e condiția preliminară a artei.

După această întîlnire cu Bloom, el pleacă să întîlnească realitatea pentru întîia oară și să făurească din nou această experiență în propria conștiință. Prima întrebare firească : de ce, devenind Bloom, Stephen îl părăsește ? Răspunsul e relativ simplu : dacă „individul centrifugal care pleacă“ ar sta împreună cu „individul centripetal care rămîne“ [28], cel care pleacă s-ar transforma într-un ins frustrat, un simplu burghez și nu ar mai fi „creatoarea coincidență a sedentarului și a rătăcitorului“ creată de Bloom. Bloom și-a îndeplinit misiunea, Stephen trebuie să plece pentru a și-o îndeplini pentru a sa. Artistul — potrivit definiției adesea repetate de Joyce — e un exilat din societatea burgheză : fiul, crescut și ocrotit de tată, pleacă să-și crească, la rîndul său, fiul.

Cea de-a doua întrebare : de ce, în finalul episodului *Ithaca*, Stephen și Bloom își schimbă identitatea ? Stephen, adolescentul, pleacă, urmîndu-și chemarea de a deveni un bărbat matur ; Bloom, Bărbatul în toată firea,

se furişează în pat ca un copil care caută protecţia mamei. Tatăl şi fiul, Ulise şi Telemah, Bloom şi Stephen sînt înfăţişări ale uneia şi aceleiaşi persoane : în această sinteză a cuplului, cîteodată e pus în valoare unul din termeni, alteori — celălalt. „Acum copil, Bloom va fi mîine din nou bărbat ; acum bărbat, Stephen va fi copil“ [29].

Întrebarea a treia : aflarea propriului eu, plecarea spre un nou orizont reprezintă o izbîndă a lui Stephen ; dar ce înseamnă pentru Ulise-Bloom întoarcerea la starea de prunc, pentru care e necesară ocrotirea mamei ? Ce fel de izbîndă poate fi întoarcerea într-o asemenea Ithacă ? Cercul existenţei sale zilnice — asemenea aceluia al oricărui individ — s-a închis : rătăcirile lui, spre deosebire de cele ale eroului homeric, au pornit din pragul casei şi nu de sub zidurile Troiei. O altă diferenţă — încă şi mai importantă : ele se vor repeta (fireşte, nu aidoma) şi a doua zi, pentru că întoarcerea lui Bloom nu înseamnă, ca pentru Ulise, capătul drumului. Dar, chiar şi pentru o noapte, revenirea în Ithaca e o izbîndă. O izbîndă zilnică.

Episodul e departe de a reprezenta un răspuns la toate întrebările ivite de-a lungul călătoriei şi la cele mai vechi. Sfîrşitul drumului e la fel de nelămurit ca şi la începutul lui. Lucrurile care li se arată acum celor doi poartă semnificaţii ambigue : orologiul clopotniţei din apropiere răscoleşte amintirile lui Stephen şi pe cele ale lui Bloom, amintiri pe care ei le credeau uitate pentru totdeauna [30] ; dar el vesteşte deopotrivă apropierea zorilor, ieşirea din noaptea cea lungă. Pentru Bloom, întoarcerea în pat are înţelesul unei noi întîlniri cu un semn al dragostei (şi al adulterului), al naşterii, al somnului şi al morţii [31]. Gîndindu-se la moarte, Stephen pleacă din pragul porţii lui Bloom să întîlnească viaţa : viaţa şi moartea sînt realităţile cu care eroii lui Joyce sînt confruntaţi necontenit. „Banalitatea întîmplărilor şi a atitudinilor lor e aparentă : ea ascunde întrebări grave“ [32].

Stephen pleacă ducîndu-l în sine pe Bloom, tot aşa cum făptura lui rămîne în aceea a lui Bloom : despărţirea finală a celor doi e, în acelaşi timp, o uniune. Ultimul semn pe care-l vede la plecare e fereastra luminată a odăii lui Molly : după ce stinsese lampa din salonul Bellei-Circe, o acceptă pe cea a soţiei lui Bloom ;

conştiinţa lui înregistrează şi cuvintele lui Bloom care explică sensul acestei lumini. „Cum elucidase el misterul unei persoane invizibile, al soţiei sale Marion (Molly) Bloom, revelat de un splendid semn vizibil, o lampă ?“ [33]. Stephen e părtaş la crearea viziunii prietenului său : Bloom i-a netezit drumul spre înţelegerea însingurатеi Molly. Semnificaţiile la care ajunge Stephen se vor dezvălui abia în ultimul capitol, cel în care atotştiutorul artist descoperă, prin Molly şi prin Bloom, întreaga umanitate.

Lumina care veghează în noapte vine de la fereastra „muzei“ sale. Pentru Tindall, ochii celor doi înălţaţi spre fereastra luminată au semnificaţia privirii lui Dante întoarse spre stele [34]. Paralela e prea importantă pentru a îngădui rezumarea ei la spaţiul unui singur episod al lui *Ulise ;* dar se cuvine să observăm că lumina care ghidează mersul prin noapte al lui Stephen (o noapte ce începe să se destrame) sugerează unor comentatori imaginea Paradisului dantesc, iar „cercurile concentrice“ [35] viziunea finală a poemei. Paradisul lui Dante e o gigantică roză în centrul căreia domneşte chipul aureolat de lumină al Mariei ; Molly-Marion (variantă a numelui Maria) e „roza de Castilia“ cu care Bloom, de-a lungul călătoriei sale, o identifică adesea. Analogia dintre cele două Marii multiplică sensurile, şi aşa complicate, ale episodului. Un lucru e, însă, limpede : paradisul lui Joyce e adus *pe pămînt,* în banala locuinţă de pe Eccles Street, dar făptura telurică al cărei chip — deocamdată nevăzut — domneşte asupra lui e înconjurată de o aureolă.

Exegeţii lui *Ulise* au observat că în *Ithaca* abundă referirile de factură scientistă — hidraulică, microbiologie, astronomie — şi unităţile exacte de măsură. (S-a remarcat, însă, mai rar asemănarea dintre simţul vastelor întinderi, care-l fac pe om să se piardă în „frigul spaţiului interstelar“, şi zădărnicia fiinţei omeneşti din romanele lui Thomas Hardy). În realitate, e foarte greu să se susţină existenţa unui interes ştiinţific consecvent în acest capitol : discursul narativ e grotesc, construcţia e mai curînd rabelaisiană decît newtoniană. Detaliile descripţiei au fost asociate cu tehnica naturalismului [36] (observaţie care o repetă pe altele referitoare la episoadele *Telemah* [37], *Proteu* [38], *Hades* [39], *Eumeu* [40]) ; şi cineva a demonstrat cît de mult stilul din *Ulise* îi e dator celui al lui Flaubert din *Bouvard şi Pécuchet* [41].

Scientismul despre care au vorbit atîția comentatori ai episodului nu constă, însă, în nici un caz, în referirile abundente la constelații și planete : astronomia lui Joyce e de factură poetică, evocînd legende mitologice, speculînd denumirile date în Antichitate unor aștri și semnificațiile lor astrologice. Dacă există o implicație scientistă, aceasta trebuie căutată în tonul narativ epurat de orice emoție ; mesajul lansat de narator în episodul *Sirenelor*, unde creatorul își păstra libertatea pentru că se înlănțuia de catargul navei și nu se arunca în valurile spre care îl chema cîntecul, e înțeles pe deplin în *Ithaca* : naratorul impersonal consideră că fenomenele au o semnificație egală cînd sînt golite de emoție. Esența făpturii umane, sugerează Joyce, constă în opoziția sa conștientă față de incertitudinea existenței unor semnificații în obiecte și în fenomene : sensul trebuie aflat și în spațiul aparent vid.

În somn, limitele înțelegerii sînt pulverizate și dorința lui Bloom de a rezolva problema „cvadraturii cercului" [42] e împlinită. În finalul *Ithacăi* — care corespunde finalului lui *Ulise* ca narațiune — Bloom ajunge la lumea mitică a stîncii gigantice unde se naște lumina. „La réponse à la dernière demande est un point" [43] preciza Joyce într-o scrisoare trimisă tipografului [44]. *Punctul* conține aici un dublu înțeles : el marchează încheierea zilei, a rătăcirilor lui Bloom, a acțiunii romanului, dar și — ca obiect spațial — refugierea eroului în „pîntecele timpului" despre care vorbește legenda despre stînca lui Sinbad și oul de pinguin din finalul episodului. Ca într-un *ricorso* al lui Vico, momentul de încheiere al *Ithacăi* e un sfîrșit și un început.

Dacă *Ithaca* e ultimul episod al romanului, rezultă că *Penelopa*, colosalul monolog al lui Molly, e o anexă ? Sau un comentariu al întregii fabule odiseice ? Exegeții au insistat asupra existenței unor „cuvinte-cheie" ; pentru un motiv greu de explicat, toți au ajuns la concluzia că aceste cuvinte sînt în număr de patru, dar — foarte semnificativ — ei propun liste diferite : aproape fiecare comentator are propriile sale „cuvinte-cheie" și foarte puțini dintre ei le-au acceptat pe cele menționate de Joyce însuși : *fiindcă*, *fund* („în toate sensurile : fundul sticlei, fundul mării, [stră]fundul inimii"), *femeie*, *da*.

Adevărul e că, deşi Joyce vorbeşte despre „cele patru puncte cardinale“ marcate de aceste cuvinte, încercările de a stabili un model (folosind termenii menţionaţi de Joyce sau orice alt grup de patru cuvinte) au eşuat.

Fapt la care contribuie, desigur, şi arbitrarul sistemului de relaţii indicat de Joyce între cuvintele din lista sa şi părţi ale anatomiei feminine : de ce, de pildă, *fiindcă* ar sugera *pieptul* ? De ce aproape jumătate din cele 22 de prezenţe ale sale în monolog (la drept vorbind, un număr nu prea mare pentru o conjuncţie cauzală într-un spaţiu de 42 de pagini) se produc în prima din cele opt fraze ale episodului ? De asemenea, cuvîntul *fund* nu frapează la lectură, oricît ar fi ea de atentă, dacă nu se cunosc intenţiile lui Joyce de a face din el un termen fundamental al capitolului (totuşi, analizele statistice dezvăluie un detaliu foarte semnificativ : cuvîntul apare de 20 de ori în *Penelopa* şi numai de 6 ori în restul celorlalte şaptesprezece capitole [45]).

Nici o interpretare mai liberă, cum e aceea a lui Peake [46], nu mi se pare întru totul convingătoare : „cuvintele-cheie“ nu urmăreau — susţine comentatorul — să reprezinte echivalenţe ale caracteristicilor fizice ale femeii, ci erau legate de ceea ce Joyce considera că sînt „cele patru atribute ale conştiinţei feminine“. De exemplu, dacă ar fi adevărat că, aşa cum conchide Peake (pornind, e drept, de la cîteva sugestii conţinute în corespondenţa lui Joyce), „conştiinţa feminină depinde nu de raţiune, ci de intuiţie“ şi că intuiţia „e localizată în chip figurativ în piept mai degrabă decît în cap“, atunci „intuiţia feminină ar putea fi interpretată ca un echivalent mental al pieptului şi reprezentată în plan lingvistic de folosirea cuvîntului *fiindcă* pentru introducerea unei bănuieli non-logice mai curînd decît a unei cauzalităţi raţionale“. Singura justificare a unui asemenea raţionament ar fi că Joyce foloseşte cuvîntul *fiindcă* în construcţii în care el *nu* stabileşte relaţii cauzale, ci dimpotrivă — le anulează.

Exemple apte să susţină această concluzie se întîlnesc chiar în prima pagină a monologului : „Cred că era pioasă *fiindcă* nici un bărbat n-ar fi privit-o de două ori“, sau : „e călugăriţă tot atît de mult cît nu sînt eu da *fiindcă* ele sînt atît de slabe şi scîncesc cînd sînt bolnave“ [47]. Dacă, însă, *fiindcă* are rostul anulării logicii, a

cauzalității, care e misiunea celorlalte trei „cuvinte-cheie“? Un răspuns satisfăcător nu pare să se fi dat. Singura excepție e cuvîntul *da,* cel cu care începe și se încheie episodul, întrupare a forței afirmative a finalului călătoriei lui Ulise-Bloom, a apoteozei pe care o reprezintă, ca și la Homer, întîlnirea cu Penelopa.

Scrisoarea [48] care constituie, pentru exegeți, temeiul celor mai multe interpretări ale episodului, conține o propoziție în limba germană asupra căreia am impresia că nu s-a stăruit îndeajuns: *„Ich bin das Fleisch das stets bejaht“.* Prezența verbului *bejahen* mi se pare a fi semnificativă: în limba engleză nu există verbe care să rețină în construcția lor adverbul *yes* (și nici pe *no),* cum îl reține pe *ja* verbul german be*ja*hen (sau pe *nein* verbul ver*nein*en). În cazul acesta, lucrurile par limpezi. Dar poate că, așa cum s-a întîmplat adesea, de-a lungul anilor care au trecut de la redactarea scrisorii lui Joyce, pînă la compunerea episodului, intențiile scriitorului să se fi schimbat, așa încît o încredere prea mare acordată referirilor din scrisoare pot deplasa sensurile textului final; poate că, totuși, unica sursă sigură de informație rămîne episodul *Penelopa* însuși, așa cum a fost publicat în ultimă formă.

„Dacă *Ulise* nu-i făcut să fie citit, nici viața nu-i făcută să fie trăită“ [49], îi va răspunde Joyce unei rude care îi mărturisea că nu fusese lăsată să citească romanul, fiindcă „așa ceva nu-i făcut să fie citit“. Preocuparea consecventă a scriitorului a fost aceea de a crea o operă întru totul asemănătoare vieții: cadența frazei din *Penelopa* e aceea a englezei vorbite în Irlanda care „nu cunoaște tonalitățile ascendente“. Ultimele cîteva mii de cuvinte ale lui *Ulise* sînt un monolog al unei femei pe jumătate adormite: după ultima silabă a cărții, *da,* urmează somnul. „În *Ulise,* pentru a înfățișa bolboroseala unei femei care e pe cale să adoarmă, am vrut să închei cu cuvîntul cel mai puțin puternic pe care l-aș fi putut găsi. Am găsit cuvîntul *da,* abia pronunțat, însemnînd acceptare, uitare de sine, destindere, sfîrșitul oricărei rezistențe“ [50].

Majoritatea episoadelor cărții se încheie într-un pronunțat „diminuendo“ (excepție face doar capitolul *Ciclopii,* al cărui final reprezintă o suprapunere a mai multor planuri ale dicțiunii). Hugh Kenner povestește

că, în 1977, un celebru actor dublinez a înregistrat pentru postul local de radio lectura unui episod din *Ulise* : cu toate insistenţele regizorului, el nu a izbutit să citească ultima frază decît pe un ton descendent [51] ; şi e sigur că Joyce, al cărui simţ muzical i-a impresionat pe toţi cîţi l-au cunoscut, nu auzea altfel finalul episodului.

Molly nu îşi ridică glasul ; dar aceasta nu înseamnă că ultimul cuvînt rostit la sfîrşitul lungilor călătorii ale soţului ei nu înseamnă o împăcare cu toate, cu prezentul şi cu amintirile. De ce a hotărît Joyce să încheie *Ulise* cu un monolog al lui Molly ? De ce a ales o femeie condusă de pasiune, un personaj abia zărit în restul cărţii, dar care e mereu prezent în conştiinţa lui Bloom, o femeie a cărei viaţă lăuntrică e profund patetică, să dea replica finală într-un epos al cărui ton e adesea jovial, pe care unii îl numesc chiar „poem eroi-comic" ? [52] Nu cumva pentru că, aşa cum fiecare episod în parte se încheia cu o frază muzicală descendentă, finalul întregului roman trebuia să sugereze opoziţia faţă de tonul exaltat pe care se rosteşte conştiinţa celor ce trăiesc momente excepţionale ale existenţei ? Nu cumva pentru că încheierea romanului semnifică revenirea la viaţa obişnuită, de fiecare zi, pe care, după somnul purificator, o vor trăi, din zori, eroii cărţii ? În cazul acesta, s-ar putea explica mai bine şi poziţia pe care, fără voie, o ia Bloom în momentul întoarcerii în patul conjugal (dar Molly e deopotrivă soţie şi mamă) : el se ghemuieşte ca un prunc în pîntecele matern — a doua zi va însemna pentru el o nouă naştere.

Ulise poate fi, aşa cum l-au definit unii, „o comedie foarte amuzantă, antrenantă" [53] : dar el e, în primul rînd, cartea unei conştiinţe, conştiinţa lui Joyce. Din această perspectivă, o scrisoare din 1928 a lui H.G. Wells e, desigur, extrem de sugestivă : „Educaţia dumneavoastră a fost catolică, irlandeză, rebelă ; aţi început prin a fi catolic, adică aţi început cu un sistem de valori în dîrză opoziţie faţă de realitate. Existenţa dumneavoastră mentală e obsedată de un sistem monstruos al contradicţiilor. Credeţi în castitate, în puritate, într-un Dumnezeu care e numai al dumneavoastră şi de aceea izbucniţi întotdeauna în strigăte ale desfrîului, murdăriei şi iadului" [54]. Wells continua afirmînd că propriile sale valori erau atît de diferite de acelea ale lui Joyce, încît el nu-i putea

urma „stindardul", cu toate că ar fi vrut s-o facă. Dar Joyce credea în puritate, în idealuri eroice — întrupate în Ulise și în Penelopa lui Homer — și, astfel, cînd îi îngăduie lui Molly să izbucnească în „strigăte ale desfrîului, murdăriei și iadului", o face ca să demonstreze cît e ea de departe de idealurile lui. A ales-o pe Molly să rostească ultimele cuvinte ale eposului, tocmai pentru că ea reprezintă valorile realității monologului ei, de o copleșitoare vitalitate, o ridică la valoarea unui simbol, lărgește semnificațiile personajului care, în cele din urmă, se înfățișează mai degrabă ca o forță implacabilă decît ca o femeie banală, așa cum apare în referințele indirecte din celelalte episoade.

În multdiscutata scrisoare din 16 august 1921 către Budgen, Joyce afirma că episodul *Penelopa* „se rostește asemenea uriașului glob pămîntesc, lent, ferm și egal, învîrtindu-se rotund". Dar, dacă Molly e un simbol al forței inexorabile a vieții, implacabilă ca însăși gravitația, atunci ea e un simbol ironic. E „Gea-Tellus", Pămîntul-Mamă, dar o Mamă care se înspăimîntă la gîndul durerilor facerii. O Mamă sterilă, egoistă, o interpretare ironică a ideii de maternitate, de procreație.

S.L. Goldberg, care afirmă de-a lungul întregii sale analize a operei joyciene ideea că aceasta ilustrează o concepție umanistă (și pacifistă), ajunge la concluzia că monologul lui Molly e o afirmare a vieții, în întregul ei ; i se pare, însă, că personajul e „întrucîtva respingător", neadecvat unui simbol menit să întrupeze sensurile vieții și că, deci, Joyce ar fi trebuit să caute „un vehicul mai potrivit decît Molly tălmăcirii afirmațiilor pe care le face el"[55]. Totuși, monologul se încheie cu o undă de adevărată delicatețe lirică : Molly adoarme amintindu-și priveliștile unor vremuri de demult — munți, rîuri, lacuri romantice, cîmpuri cu flori. Finalul acesta estompează mult imaginea femeii banale, vulgare, a făpturii venale care, în zorii zilei, se gîndea cum ar putea obține, cu orice preț, niște bani.

Reveria lui Molly constă în amintirea primei clipe de dragoste dintre ea și Bloom, cu șaisprezece ani în urmă, pe stîncile promontoriului Howth, deasupra golfului Dublin. Dar acest moment nu e rememorat cu tandrețea la care ne-am fi putut aștepta, indiferent de starea actuală a relațiilor dintre cei doi soți. Pentru că, ni se

dezvăluie, de la prima lor îmbrățișare, ei au trăit o lungă și ireversibilă decepție. Molly își aduce aminte că, stînd alături de Bloom pe promontoriul Howth, se gîndea la lucruri pe care el nu avea cum să le cunoască : Gibraltarul adolescenței ei, oamenii de acolo, florile răsărite printre stînci, maurii cu castaniete, tinerele spaniole, piețele cuprinse de somnolență, amurgurile purpurii. De la început, Molly și Bloom s-au aflat departe unul de celălalt. Bloom a fost înșelat de ea, iar Molly, la rîndul ei, se lăsa să fie supusă de o viață foarte puțin asemănătoare visurilor și amintirilor ei romantice, o viață pustie care îi frustrează pe amîndoi de orice bucurie reală. „Mi-a plăcut — spune ea despre Bloom — pentru că am văzut că a înțeles sau a simțit ce e o femeie..." ; dar adaugă imediat acestor cuvinte pline de drăgălășenie un corectiv care, de fapt, le anulează : „și am știut că pot întotdeauna să-l evit"[56]. Acesta e sensul mariajului lor : Molly evitîndu-l mereu pe Bloom, Bloom nedîndu-și seama (sau, chiar și mai mult, încercînd o perversă plăcere) că e înșelat.

Monologul e o imagine amănunțită nu numai a personalității lui Molly, ci a întregii sale vieți alături de Bloom. Ulise și Penelopa lui Homer sînt reinterpretați de Joyce într-un chip care se opune cu violență semnificațiilor din eposul antic. Și aceasta, în primul rînd, pentru că povestea despărțirii și regăsirii lor se proiectează pe fundalul mohorît al unei lumi mult diferite de aceea în care trăiesc eroii *Odiseii* : „Aici nu e viață, nici naturalețe, nici onestitate. Oamenii trăiesc toată viața în aceleași case și, la sfîrșit, ei se află la fel de departe unul de altul ca și la început"[57], îi scria el Norei în primele luni ale dragostei lor (printr-o coincidență, scrisoarea fusese trimisă în 1904, anul în care e plasată acțiunea din *Ulise*).

Cartea se încheie cu o notă a iluziei romantice, cu un accent dureros de frustrare : Bloom a rătăcit, aparent fără țintă, prin labirintul posomorîtelor străzi dublineze, Molly prin labirintul propriilor lor vieți, unde sînt prizonierii unui egoism ireductibil. S-a putut trage concluzia că Joyce a scris „un atac virulent împotriva întregii umanități" sau „un fel de tragedie modernă ai cărei eroi (soții Bloom — n.n.) cunosc doar însingurarea și se cuvine să-i plîngem pentru destinul lor"[58].

Intenţia lui Joyce nu a fost aceasta: o poate dovedi remarca pe care a făcut-o el la un comentariu excesiv de sobru al lui Carl Jung: „Se vede că a citit *Ulise* de la început pînă la sfîrşit, fără să fi surîs deloc. Singurul lucru pe care-l poţi face într-un asemenea caz e să-i schimbi băutura"[59]. Joyce a scris, desigur, fără să fi surîs şi paginile pline de un dispreţ rece ale *Oamenilor din Dublin*, şi dialogul de un dens dramatism al *Exilaţilor*; un artist atît de profund conştient de conflictul dintre carne şi spirit, conştiinţă care l-a apăsat de-a lungul anilor de tinereţe, a putut să-şi deseneze un *Portret* ce denunţă ironic propriile încercări de a ascunde realităţi hidoase sub un idealism romantic. Dar nu poate scrie *Ulise* pînă cînd nu permite spiritului comediei să destrame pesimista viziune asupra umanităţii pe care o proclama autorul de odinioară al *Celor morţi*. „Decît să rămînă un intransigent posac, Joyce a preferat să ironizeze această intransigenţă întrupată în Stephen Dedalus, «iezuitul insipid» * din *Ulise*"[60]. Şi, decît să pedepsească slăbiciunile omeneşti (inclusiv pe ale sale), a preferat să rîdă cu poftă de ele, cu un hohot rabelaisian care îl ţinteşte, în primul rînd, pe Leopold Bloom.

Penelopa-Molly e cea care ţese laolaltă firele tematice din *Ulise*"[61]; personajul care, cu vorbele — şi cu punctuaţia — lui Joyce însuşi, e „acea *Weib* perfect normală pe deplin amorală ezitînd captivantă abil mărginită prudent indiferentă"[62]. Dincolo de simbolurile întrupate de ea (şi cu cele atribuite ei de comentatorii cărţii), Molly e, însă, şi femeia obosită de banalitatea propriei existenţe, de mediocritatea soţului; o Emma exasperată de lipsa de orizont a unui Charles Bovary pe care îl înţelege prea puţin şi de care se simte ignorată. Mama îngrijorată de debilitatea fiicei, Milly (în monologul final, gîndurile ei se rotesc îndelung în jurul fetei[63], constituind unul dintre nucleele centrale ale episodului), purtînd în sine amintirea îndurerată a morţii fiului, Rudy. Uneori a fost blamată pentru „slăbiciunea instinctelor sale materne"[64]; învinuirea mi se pare nedreaptă, şi cred că au mai multă dreptate cei care, luînd în seamă întreaga situaţie a femeii frustrate, trăind din amintirile, excesiv înfrumuseţate, ale trecutului, ajung la concluzia că „ati-

---

* În englezeşte, formula lui Joyce e amuzantă: „the jejune jesuit".

tudinea ei faţă de copiii ei e sănătoasă şi chiar iubitoare“ [65]. În orice caz, discuţia la nivelul comportării omului a cărui existenţă e constituită din faptele fiecărei zile e cel puţin la fel de justificată ca şi aceea a alegoriilor complexe. *Ulise* e, fără îndoială, cea dintîi carte care cuprinde un fel de holografie a limbajului, creînd o iluzie tridimensională a interferenţei dintre experienţa cea mai obişnuită şi complicatele aranjamente ale limbajului ce se deslușesc (sau se ghicesc numai) în structurile diverselor capitole ; dar e şi o pînză a Penelopei, ţesută şi destrămată, şi în care sînt prinse împrejurări şi atitudini ale unor personaje trăind într-o istorie concretă.

În privinţa părerilor lui Molly despre soţul ei, ultimul episod al romanului revelează prea puţin faţă de ceea ce se ştia din capitolele anterioare. Fusese atrasă fizic de el, la fel ca şi alte femei — Josie sau, în prezent, Gertie ; şi, la fel ca şi ele, îl văzuse ca pe un adevărat erou byronian. Acum, Bloom îi apare ca un neobosit „uneltitor“, punînd la cale „comploturi pentru ameliorarea universului“ ; despre moralitatea lui nu are o părere mai bună decît aceea a celor care l-au văzut în penibilele împrejurări ale episodului *Circe*. Îi înţelege prea puţin motivaţiile, dar intuieşte — mai clar decît el însuşi — perversa lui dorinţă ca ea să-l înşele cu Boylan ; înregistrează aranjamentele pe care le face el în scopul reuşitei acestui plan bizar şi tragic : izbuteşte s-o facă pe Milly să plece de acasă, aşa încît Molly să rămînă singură, îi declară că nu va veni la cină, dîndu-i, astfel, să înţeleagă că e liberă să facă ce vrea. Pe el îl face vinovat de adulterul ei : ca şi Bertha din *Exilaţii*, care e ofensată de libertatea acordată de soţul ei şi de complicatele motive invocate de el, Molly e convinsă că nu l-ar fi înşelat niciodată dacă el nu ar fi „uneltit“ s-o arunce în braţele altui bărbat. Îşi dă seama că, pentru el, încălcarea de către ea a fidelităţii conjugale e o necesară ispăşire.

Molly e o fiinţă omenească ; şi, cu toate complicatele sale procese de conştiinţă (se cuvine, însă, să observăm că ea nu atinge niciodată adîncimile din lumea gîndurilor lui Bloom sau ale lui Stephen), impulsurile ei — inclusiv cele erotice — pot fi înţelese dacă sînt raportate la situaţia unei femei venite dintr-un Sud însorit — în care

și-a trăit și zilele frumoase ale unei adolescențe rememorate acum nostalgic. E o exilată în Nordul pe care nu l-a iubit niciodată, într-un oraș cenușiu, apăsător, foarte diferit de Dublinul forfotitor, vital descoperit de Stephen și de Bloom de-a lungul rătăcirilor lor.

Primele trăsături ale acestui portret feminin au fost desenate de Joyce încă din juvenilele versuri ale *Muzicii de cameră ;* și, dacă e adevărat că Molly are ceva în comun cu „vrăjitoarele" din *Ulise*, cu Calypso sau cu Circe[66], trebuie să evocăm și figura femeii „cu păr de aur" din poemul 24 al volumului de tinerețe :

„I pray you, cease to comb out,
Comb out your long hair,
For I have heard of witchery
Under a pretty air" *

Un alt poem (26) portretizează o femeie care ascultă cum se apropie amenințător, rupînd zăgazuri ; ea e speriată de dezlănțuirile naturii și constituie — așa cum crede Tindall[67] — cel dintîi studiu pentru crearea personajului Molly. (Deși „spaima de năvala apelor" e, la eroina din *Ulise*, atitudinea celei care își amintește de marea scăldată de soarele Sudului în fața priveliștii reci, neprietenoase pentru ea, a apelor Nordului). „Fata cu părul de aur" din poemul 5, ametistul care se schimbă într-un albastru-închis (poemul 2), tînăra îndrăgostită de sine însăși, îmbrăcată într-un veșmînt subțire, intens colorat (poemul 7) sînt anticipări ale lui Molly. Dar ele seamănă nu numai cu acest amestec de grație, de bizarerie și de platitudine care e Molly Bloom, ci și cu alte femei joyciene ; cu „nimfa" a cărei fotografie decoltată o contemplă. fascinat, Bloom[68], cu Gerty, „literalmente idolatrizată"[69] de el, cu „zeițele" a căror reprezentare se duce s-o admire la muzeu.

După cum, la rîndu-i, Molly o anticipează pe Anna Livia Plurabelle din *Priveghiul lui Finnegan :* ea e o ipostază, una dintre cele mai complexe și mai fascinante, ale unui personaj unic care se cheamă, la Joyce, *Femeia.* Molly e mister și realitate, e desăvîrșire ideală și imper-

* „Te implor, nu te mai pieptăna, / Nu-ți mai pieptăna părul lung, / Pentru că am auzit de vrăjitorie / (Ascunsă) sub un aer drăgălaș".

fecţiune a unei făpturi vii şi adevărate, e haos şi inexplicabil tot atît de mult cît e ordine placidă a lucrurilor trăite în viaţa cotidiană.

În *Priveghiul lui Finnegan*, Joyce va crea un cuvînt care mi se pare potrivit pentru definirea lui Molly şi a întregii lumi căreia îi aparţine ea: *„astroglodynamonologos“* [70], „astru“ al cerurilor, „trogloditul“ adîncurilor pămîntului, dar „dinamic“ şi „singur“ (mono), aducînd „logos“-ul dătător de viaţă. *Umanismul* lui Joyce e, evident, un termen greu să fie cuprins într-o formulă limpede conturată.

NOTE

1 Cîntul XIII, vv. 130—156 (traducerea lui G. Murnu).
2 Vezi *Ulysses*, p. 134.
3 Vezi Hugh Kenner, *Ulysses*, p. 130.
4 C.H. Peake, *op. cit.*, p. 277.
5 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 372, n.
6 Hugh Kenner, *Dublin's Joyce*, Londra, 1955, p. 260.
7 C.H. Peake, *op. cit.*, p. 278.
8 *Ulysses*, p. 603.
9 *Idem*, p. 626.
10 C.H. Peake, *op. cit.*, p. 280.
11 *Ulysses*, p. 618.
12 *Idem*, p. 640.
13 *Idem*, p. 649.
14 *Idem*, p. 618.
15 *Idem*, p. 650.
16 Tindall, *A Reader's Guide...*, pp. 220—1.
17 *Ulysses*, p. 701.
18 *Idem*, p. 716.
19 *Idem*, pp. 717—8.
20 *Idem*, p. 722.
21 *Idem*, p. 666.
22 *Idem*, p. 669.
23 *Idem*, p. 674.
24 Vezi *idem*, pp. 695 ; 713.
25 Vezi *idem*, p. 751.
26 *A Reader's Guide...*, p. 222.
27 *Ulysses*, p. 661.

28 *Idem*, p. 688.

29 Tindall, *A Reader's Guide...*, p. 223.

30 Vezi *Ulysses*, pp. 688—9.

31 Vezi *idem*, pp. 715—6.

32 Erwin R. Steinberg, „«Lestrygonians», A Pale «Proteus» ?", în *Modern Fiction Studies*, XV (Spring 1969), p. 74.

33 *Ulysses*, p. 687.

34 *A Reader's Guide...*, p. 225 ; vezi *Ulysses*, p. 683.

35 *Ulysses*, p. 721.

36 Vezi, de exemplu, A. Walton Litz, capitolul *Ithaca*, în antologia *James Joyce's „Ulysses"*, p. 398.

37 Bernard Benstock, în *idem*, p. 12.

38 J. Mitchell Morse, în *idem*, pp. 24—5.

39 R.M. Adams, în *idem*, p. 99.

40 Gerald R. Bruns, în *idem*, p. 375.

41 S.L. Goldberg, *The Classical Temper, A Study of James Joyce's „Ulysses"*, pp. 89—90.

42 Vezi *Ulysses*, pp. 699 ; 718.

43 Cf. A. Walton Litz, capitolul *Ithaca*, p. 404.

44 Nu toate edițiile lui *Ulise* au respectat, însă, această indicație a lui Joyce.

45 Vezi C.H. Peake, *op. cit.*, p. 300.

46 *Idem*, p. 301.

47 *Ulysses*, p. 723.

48 Scrisoare din 16.VIII.1921 ; *Letters of James Joyce* (vol. I, îngrijit de Stuart Gilbert), Londra, 1957, p. 170.

49 Ellmann, *James Joyce*, p. 551.

50 Cf. *idem*, p. 725.

51 Hugh Kenner, *Ulysses*, p. 147.

52 Darcy O'Brien, *The Conscience of James Joyce*, Princeton, 1968, p. 211.

53 *Ibid.*

54 Scrisoare din 28.XI.1928, citată de Ellmann, *James Joyce*, p. 620.

55 S. L. Goldberg, *The Classical Temper*, pp. 298—300.

56 *Ulysses*, p. 716.

57 Scrisoare către Nora din 16.IX.1904, în *Letters*, II, p. 53.

58 A.M. Klein, „A Shout in the Street", în *James Joyce's Scribbledehobble*, Evanston, Ill., 1961.

59 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 641.

60 Darcy O'Brien, *op. cit.*, p. 216.

61 Stanley Sultan, *The Argument of Ulysses*, Columbus, Ohio, 1964, p. 116.

62 Scrisoare către Frank Budgen, 16.VIII.1921, în *Letters*, I, pp. 169—170.

63 Vezi *Ulysses*, pp. 766—8.

64 Erwin S. Steinberg, „A Book with a Molly in It", în *James Joyce Review*, II, 1—2 (Spring-Summer, 1958), p. 58.

65 Fr. Robert Boyle, S.J., capitolul *Penelopa*, în antologia *James Joyce „Ulysses"*, p. 418.

66 Vezi *idem*, p. 422.

67 William York Tindall, *Comentary* la *Chamber Music*, New York, 1954, p. 212.

68 Vezi *Ulysses*, p. 546.

69 *Idem*, p. 361.

70 *Finnegans Wake*, p. 194.

7

Despre nici o carte a epocii moderne nu s-a scris atîta și nici una nu a provocat atîtea controverse. Adversarii ei (printre care s-au aflat nu puțini critici și erudiți de mare prestigiu) au pus, de obicei, această abundență a textelor exegetice și însuflețirea cu care textul joycian a fost discutat, admirat și respins, pe seama dificultăților lecturii. „Nici idolatrii, nici dușmanii nu l-au înțeles destul : de aici, toate aceste dispute care nici măcar nu au, decît aparent, același obiect, ci — dînd impresia că se referă la aceleași lucruri — se referă aproape întotdeauna la părerile proprii și nu la cartea lui Joyce“ [1], scria unul dintre sceptici, în zilele în care se sărbătorea centenarul scriitorului.

Un grăunte de adevăr există aici : comentatorii au regăsit în opera lui Joyce un orizont al ideilor în care fiecare concepție a lor își putea descoperi afinități sau, cel puțin, punctele de contact cu lumea din *Ulise*. Informația lui Joyce e, în bună parte, livrescă și diversitatea lucrurilor care îl interesau (și asupra cărora le cerea amănunte prietenilor și rudelor sale) e de natură să descumpănească pe oricine. Vechi cîntece irlandeze, supoziții ale savanților care au comentat eposul homeric (atenția exegeților lui Joyce a fost atrasă, de pildă, de monumentala operă a francezului Victor Bérard despre originile poemelor lui Homer în care au descoperit sensuri, altminteri ascunse, ale aluziilor din *Ulise)*, texte ezoterice, legende ebraice, cărți de chiromanție alternează cu cataloage ale marilor magazine, cu notițe din ziar referitoare la întîmplările din ziua de 16 iunie 1904. În drumul lor prin Dublin, Bloom și Dedalus trec pe lîngă multe clădiri, magazine, monumente, descrise cu acuratețea unui ghid al Dublinului ; anexele unui studiu publicat de Richard M. Kain conțin liste ale „prăvăliilor,

birourilor, clădirilor publice, personajelor" cu identitate precisă pe care le conține textul cărții [2].

Unora, Leopold Bloom le-a apărut ca o caricatură a celui mai obișnuit „om de pe stradă", altora — ca o victimă patetică a societății moderne ; Stephen a fost interpretat ca un portret al artistului însingurat și neînțeles, dar și ca un narcisist care refuză orice fel de contact cu viața adevărată. Alegerea unui evreu ca personaj central al cărții a fost atribuită și ca urmare a teoriei lui Bérard potrivit căreia *Odiseea* are origine semitică, paralelei între evrei și irlandezi ca oameni care și-au pierdut țara, opoziției lui Joyce față de antisemitismul oficializat în Imperiul Austro-Ungar în vremea cînd s-a aflat el acolo.

Elementul care a stîrnit, încă din comentariile celor dintîi cititori ai lui *Ulise*, cele mai violente controverse a fost tehnica „fluxului memoriei". Valery Larbaud o prezenta ca pe o metodă care îi permite scriitorului să pătrundă în profunzimile personalității umane și „să exploreze ținuturile secrete ale eului, să surprindă gîndurile chiar în clipa în care se nasc" [3]. Nici în primii ani de după apariția cărții recunoașterea acestei calități nu a fost unanimă ; mult mai tîrziu, la începutul deceniului al cincilea, unul dintre cei mai importanți comentatori ai lui Joyce, va da rezervelor formulate cu aproape douăzeci de ani mai devreme un temei critic care nu va putea fi trecut cu vederea : despre Joyce nu se poate spune mai mult decît despre oricare artist că „ar lărgi domeniul conștiinței" [4] și opera lui nu poate fi discutată, în nici un caz, din perspectiva valorii ei științifice. În ce măsură — s-a pus întrebarea — pot fi semnele verbale indicații ale reacțiilor nonverbale ? Care sînt limitele expunerii lineare ale unei cărți în proză cînd încearcă să creeze o reprezentare a straturilor suprapuse ale conștiinței ?

Încă din 1930 Stuart Gilbert cita rezervele făcute de Auguste Bailly cînd, vorbind despre viața sufletească, o definea ca pe „o simfonie" asupra căreia orice metodă literară nu poate avea alt efect decît disecția strunelor sau reproducerea melodiei, fără putința de a sugera armoniile [5]. Wyndham Lewis susține că personajele lui Joyce trebuie să gîndească în imagini și nu în cuvinte [6], iar Leon Edel că metoda implică un solipsism în măsura în

care autorul „nu poate cunoaşte decît propria conştiinţă“, aşa încît e obligat să se îndrepte spre autobiografie, oricît de bine ar fi deghizată[7]. O asemenea metodă artistică e vulnerabilă, se spunea, pentru că ea creează o inevitabilă confuzie a punctelor de vedere interioare şi a celor exterioare, o anume obscuritate a fragmentelor şi o lipsă de proporţii a ansamblului operei : concluzia lui George Moore era că *Ulise* e subiectivă în modul cel mai absurd şi că a scăpat cu totul de sub controlul scriitorului[8]. Unii critici ai lui Joyce au folosit argumentele lui Serghei Eisenstein care susţinea că numai filmul sonor e „capabil să reconstituie toate fazele şi esenţa specifică a procesului gîndirii“[9] : rezulta, deci, că literatura *nu* e capabilă să realizeze o asemenea „reconstituire“.

Concomitent, însă, cu acest curent potrivnic s-a conturat, în critica universală a acelor decenii, o mişcare favorabilă cărţii ; se recurgea la argumente teoretice, entuziasmul admiratorilor şi partizanilor din primii ani lăsa loc unei judecăţi lucide. S-a ajuns la concluzia că, indiferent cum s-ar fi numit procedeul narativ din *Ulise* (circulau pe atunci, cu egală intensitate, termeni ca „monolog interior“, „monolog intern“, „flux al conştiinţei“, „flux al memoriei“), el reprezenta un stimul pentru proza deceniului al treilea şi că devenise o tehnică fundamentală a noii literaturi. Unul dintre cei dintîi care au consemnat fenomenul a fost un celebru comentator al romanului modern, David Daiches ; efectul „metodei subiective“ — scria el — e de a-l face pe cititor colaborator al romancierului, alături de care el deduce trăsăturile personajului : „în felul acesta, Joyce îl lasă pe Bloom să-şi proiecteze propria personalitate pe ecranul contemplaţiei noastre“[10].

Problema predecesorilor lui Joyce i-a preocupat, de asemenea, foarte mult pe comentatori (nu trebuie să se uite că, în deceniile al treilea şi al patrulea, urmărirea surselor literare era una dintre cele mai atrăgătoare chestiuni ale comparatisticii) : au fost revelate, pe rînd, afinităţi cu drama elizabethană, cu monologurile dramatice ale lui Browning şi ale lui Eliot, cu romanele lui Melville, Dostoievski şi Tolstoi, chiar şi cu cele ale lui Fenimore Cooper. Edel propunea o comparaţie, foarte pătrunzătoare, cu scena somnambulismului din *Macbeth*.

Mărturia lui Joyce care se recunoştea dator lui Dujardin nu a fost luată în serios decît ceva mai tîrziu (insinuarea dintr-o carte publicată de o prietenă a lui Joyce, Mary Colum, care lăsa a se înţelege că scriitorul ar fi făcut doar o glumă, a fost respinsă şi pe temeiul unui argument psihologic — Joyce nu ar fi fost în stare să rîdă de un sărman bătrîn cu desăvîrşire uitat de compatrioţii săi —, şi cu ajutorul unei analize comparative convingătoare, cum e, de pildă, aceea întreprinsă de Edel [11]).

Cum era şi firesc, paralelele cu opera lui Homer au atras atenţia majorităţii comentatorilor care porneau, de obicei, de la analiza publicată de Gilbert în 1930 (cum se ştie, cartea sa a fost scrisă sub supravegherea lui Joyce, ceea ce îi dădea caracterul de „comentariu autorizat"). De foarte multe ori, comparaţiile erau îndeajuns de rigide, urmînd o schemă strictă a corespondenţelor ; aceasta pînă cînd a fost cunoscută scrisoarea trimisă de Joyce, cu cîteva luni înaintea apariţiei romanului, lui Budgen şi s-a băgat de seamă că Joyce însuşi era, de fapt, mult mai puţin riguros în respectarea unei construcţii în planuri paralele : Levin, Tindall, Kain au demonstrat că s-a acordat atunci prea mare atenţie detaliilor *Odiseii* homerice, încercîndu-se identificarea lor cu orice preţ în *Ulise*.

Efectul acestei construcţii e — s-a spus — în primul rînd satiric (deşi unii — Louis Goldberg, de exemplu — au relevat şi un alt sens al paralelei, acela al „continuităţii inimii omeneşti", al condiţionării omului de propriile-i rădăcini împlîntate în trecut). Dacă Stuart Gilbert a acordat, aşa cum, pe un ton polemic, dovedea Tindall, „o importanţă mai mult decît necesară detaliilor", aceasta se întîmpla în parte ca rezultat „al unei cercetări întreprinse episod cu episod" şi în parte din dorinţa de a face din Joyce un artist cu o largă cultură clasică. Adevărul e, însă, că autorul lui *Ulise* cunoştea în profunzime eposul antic, că notele sale preliminare, aflate la British Museum şi la Biblioteca Universităţii din Buffalo (necunoscute pe vremea acestei polemici) demonstrează cît de atent citise el textul homeric. Dacă ar fi ştiut, de existenţa imensului material de date, de explicaţii de extrase din comentariile filologice, filosofice, mitologice, probabil că Richard Aldington nu ar fi ricanat numind aceste preocupări ale exegeţilor care căutau temeiuri ale iden-

tificărilor homerice „diversiuni critice menite să abată atenția de la substanța operei, esențialmente medievală și catolică“ [12].

Pentru unii, *Ulise* a putut însemna o încercare de a opri trecerea timpului prin „imortalizarea unei singure zile“ (Leon Edel), pentru alții — un ansamblu de teme ezoterice (Gilbert), o deschidere frenetică spre fluxul vieții (Wyndham Lewis), surprinderea confruntării între „idee, trup și spirit“ (Edmund Wilson), a infinitelor perspective ale universului (Richard M. Kain), conștiința participării la vastele cicluri ale istoriei (Tindall). Poate că, totuși, cea mai semnificativă mărturie a lui Joyce care poate explica de ce s-a apropiat de personajul homeric e aceea din mult-discutata scrisoare către Frank Budgen : Ulise nu îl interesa *ca personaj literar*, ci ca individ uman cu multe fațete — fiu, tată, soț, îndrăgostit, prieten, iubitor al păcii, luptător, inventator al unor mașinării de război (calul troian era o îndepărtată prevestire a tancului) și chiar „cel dintîi gentleman“ : își acoperă cu sfială goliciunea în prezența frumoasei Nausicaa.

Ipostaze pe care comentatorii le-au înmulțit, ajungînd la un număr de stări ale existenței pe care nu le-a mai întrupat nici un alt erou din literatura lumii : perspectivele individului uman ca unitate socială, fizică, psihologică, istorică și ale personajului literar ca reflex al unor modele și al unor paralele istorice și literare. Chiar și cei mai reticenți comentatori ai cărții au recunoscut că „fluxul memoriei“ îi permite scriitorului să extindă limitele conștiinței dincolo de limitele palpabile ale personalității eroilor săi : multe amănunte ale propriei vieți interioare le rămîn necunoscute lui Bloom și lui Stephen și nu pot fi observate decît de Joyce și de cititor.

Din acest punct de vedere, Joyce nu diferă de „autorul omniscient“ al literaturii balzaciene. Și nici definirea lui ca „descoperitor al metaforei ce se extinde la nesfîrșit, de vreme ce acceptă incorporarea unor termeni și simboluri diverse, indiferent de relațiile lor imediate“ [13] nu îi e specifică. Robert Martin Adams a fost unul dintre cei care au sugerat mai exact aria circumscrisă problemelor caracteristice din *Ulise :* raportul dintre *suprafață* și *simbol*, unitatea structurală a cărții lui Joyce [14]. „La prima vedere, romanul lui Joyce propune o nepotri-

vire : titlul lui e *Ulise*, dar el descrie evenimentele unei singure zile din Dublin, 16 iunie 1904. Care e relația primului element cu cel de-al doilea ? Unii critici spun că povestea din Dublin e numai o parodie ironică a eposului homeric ; alții că eposul grec oferă un suport structural și o semnificativă perspectivă a materialului cules din viața Dublinului“ [15].

Raportul dintre *suprafață* și *simbol* are o urmare indirectă asupra modului în care acționează romanul, asupra semnificației sale, dacă — așa cum preciza Adams — acceptăm ideea că semnificația rezidă în structura totală a unei opere literare. Dar, într-o discuție privitoare la unitatea acestei opere, abaterea de la regulă e mai importantă decît supunerea la legile generale ale structurii. Ceea ce *nu* își găsește locul în sistemul de relații al operei devine, de fapt, element de importanță centrală. Cu o precizare : unele nepotriviri de acest fel se află cu adevărat în operă, altele provin exclusiv din interpretare.

Ceva mai recent, un alt comentator, Anthony Cronin, atrăgea atenția asupra unor posibile (și, așa cum demonstrează istoria criticii joyciene, frecvente) exagerări : „Cei care intenționează să transforme *Ulise* într-o simplă anagramă și alegorie o fac probabil pentru că nu sînt în stare să aprecieze «bucuria profană» cu care elementele lumești cele mai obișnuite sînt integrate în operă. Probabil că sînt indiferenți față de viața înfățișată de el ; incapabili să savureze, de exemplu, limbajul „cetățeanului» așa cum îl savurează Joyce ; într-o măsură, nici nu-i interesează satisfacțiile imediate pe care le obținem din limbaj și din reprezentările vieții. Oricare ar fi putut să fie scopurile secundare ale lui Joyce, oricare elaborările tehnice și aluziile cu care se desfată, nu acestea constituie adevăratele temeiuri ale măreției cărții. Poate că domnul Bloom e o întruchipare a lui Shakespeare ; dar ceea ce e important pentru noi e că el e Bloom“ [16].

Faptul că Bloom nu e numai Odiseu, ci și Shakespeare și Sinbad marinarul, nu explică fascinația exercitată de el : talentul lui Joyce nu stă pur și simplu în abilitatea de a inventa mereu alte și alte paralele «pline de înțeles». Valoarea cărții nu poate fi sugerată nici prin explicarea lucrurilor «despre care» e vorba în ea, ca și cum Joyce ar fi fost un vînzător de elixiruri mira-

culoase, un mistic sau un filosof" [17]. E adevărat că lucrurile „despre care" vorbeşte cartea pot fi importante în sensul că orice scriitor trebuie judecat prin prisma *calităţii* viziunii sale, ca şi prin forţa de a o exprima; dacă înţelegem prin acest „despre care" doar o atitudine ascunsă în hermeneutică, întreaga problemă devine irelevantă: ea trebuie să depăşească teritoriul sensurilor derivate şi să-l abordeze pe acela al sensurilor artistice. Exegezele joyciene au scos la iveală indiferenţa scriitorului faţă de abstracţiuni, scepticismul lui vital (şi deloc bîntuit de coşmaruri) faţă de religie şi de noile direcţii ale psihologiei. Viziunea sa a provocat mari confuzii: a fost acuzat deopotrivă de sentimentalism, de placiditate, de violenţă.

Valoarea operei lui Joyce (tot mai mulţi exegeţi au căzut de acord în ultima vreme asupra acestei probleme) e numai *în parte* de ordinul tehnicii construcţiei. Mişcarea personajelor sale e circulară: dar nu numai în planul naraţiunii, ci şi în acela al biografiei lor şi, în general, în acela al istoriei — indiferent de amploarea drumului parcurs de ele, se întorc la acelaşi punct de pornire, la tatăl lor şi la naraţiunea căreia îi aparţin. James Joyce a trăit în permanenţă senzaţia că are un „tată vitreg", un tată „decăzut". Prăbuşirea a început într-o iarnă umedă şi sumbră în care a murit Parnell, eroul poporului său şi omul cel mai drag inimii lui Joyce; momentul coincide cu declanşarea tragediei lui John Joyce, a necontenitei lui lunecări în sărăcie şi a treptatei pierderi a valorii lui morale. Cele două căderi — a lui Parnell şi a parnellistului John Joyce — au reprezentat întotdeauna în conştiinţa lui James unul şi acelaşi eveniment: le va armoniza cu un umor sumbru şi le va uni cu toate celelalte prăbuşiri (şi cu toţi ceilalţi „taţi") în *Priveghiul lui Finnegan*.

Deocamdată, în *Ulise*, Joyce se elibera de resentimente şi evada dintre limitele adolescentului de odinioară. În acelaşi timp, însă, se despărţea de răzvrătirea împotriva lucrurilor care reprezentau moştenirea lui fizică şi spirituală: se întorcea la o atitudine de compasiune, de toleranţă, de umor binevoitor faţă de ceea ce dobîndise de la John Joyce. Îşi observa cu luciditate orgoliile, plăcerea pe care o simţea să-i desfete pe alţii cu cîntecele sale, curiozitatea de a descoperi şi „reversul lucrurilor

plăcute“ — promiscuitatea, lașitățile morale, ipocriziile. Contrastul dintre atitudinea față de tatăl său a lui Stanislaus și aceea a lui James poate fi interpretată ca o parabolă a diferențelor dintre punctul de vedere al omului cumsecade, credincios unor principii etice formulate fără ambiguități și acela al artistului : primul e aspru, clar, neiertător, celălalt e înțelegător. Și, mai presus de toate, James își mărturisește — direct sau implicit — recunoștința pentru că moștenise de la tatăl său „un suflet irlandez“ și că, după un îndelung autoexil moral cînd fusese convins că nu trebuie să se simtă torturat de întrebările pe care și le punea Irlanda, nutrea acum sentimentul puternic al solidarității cu țara lui, al participării la destinul ei.

Oricît de importantă ar fi, însă, această mișcare circulară, ea nu cuprinde în întregime sensurile cărții ; după cum nici „recunoașterea paternității spirituale“, gratitudinea față de propriul tată nu epuizează semnificațiile sentimentale ale cărții. Din perspectivă strict tematică, e limpede că nu se poate ignora efortul lui Joyce de a recupera aspecte, neglijate pînă atunci, ale unei umanități dintre cele mai obișnuite și mai umilite. Bloom reprezintă făptura cu existență banală : în izolarea lui, el rămîne un pragmatic și un vizionar. „Meschin și prudent, dar avînd adesea necazuri din cauza generozității sau ascuțimii spiritului ; trădat și trădîndu-i pe alții, dar leal, în felul său, în primele momente ale unei iubiri ; ridicul, dar maiestuos ; urît de mulți, dar victorios ; sensibil, dar mulțumit de sine, cu acea mulțumire care se dovedește în final a fi una din marile arme de apărare ale umanității, știind să profite de circumstanțe și de necesitățile momentului, o formă a curajului continuu“ [18].

Bloom nu e un personaj eroic, nici nu sugerează procesele unei conștiințe abisale. În persoana lui, pentru întîia oară în romanul universal, imaginea individului banal, nepoetic, lipsit cu desăvîrșire de eroism își demonstrează surprinzătoarele resurse de grandoare poetică. *Ulise* inaugurează o formă a prozei narative a cărei intensitate nu depinde de amploarea confruntărilor relatate în acțiune : ea provine din construcția lingvistică, din „densitatea vieții“, din caracterul direct al texturii — într-un cuvînt, din poezie. Și sensul suprem al țesă-

turii narative („obişnuită", chiar „banală", aşa cum au definit-o majoritatea comentatorilor) demonstrează că intensitatea, *poezia* rezidă şi în obişnuit, în banal, dezvăluirea lor fiind o problemă a limbajului, a interesului cu care obişnuitul şi banalul e contemplat şi evocat.

Astfel încît cartea lui Joyce nu poate fi înţeleasă decît dacă e privită „din perspectiva vieţii", a vieţii celei mai obişnuite, mai lipsite de spectaculos. O asemenea poezie e — cu vorbele lui Coleridge — o poezie a ingenuităţii. Romanul nu trebuie, deci, să fie despre *ceva* anume : ajunge că e *despre* Bloom şi, prin el, *despre* viaţa cea mai anostă şi mai plină de poezie.

E, totuşi, posibilă contemplarea şi evocarea cu desăvîrşire impersonală a vieţii, oricît de banală ar fi ea ? Joyce lăuda „temperamentul clasic" şi, după unii, *Ulise* nu e altceva decît saga unui tînăr care ajunge, în cele din urmă, să contemple lumea din unghiul de perspectivă al unui asemenea temperament. Cronin crede chiar că sensul întreg al cărţii se rezumă la asta şi că „nu trebuie să se caute profunzimi ale semnificaţiei în *Ulise*" [19]. E adevărat că exegeza joyciană a făcut un deserviciu cărţii stabilind că romanul trebuie întîi „descîlcit" şi abia după aceea poate fi parcurs astfel încît să i se surprindă măcar o parte din înţelesuri ; dar nu se pot contesta dificultăţile lecturii, provenind din caracterul specific al construcţiei narative şi al raporturilor dintre *suprafaţa* şi *semnificaţia* interioară a cărţii. *Ulise* nu a fost scris în scopul ilustrării unei teorii filosofice sau literare : el e rezultatul recuperării unei umanităţi dintre cele mai obişnuite, al transformării ei în personaj al unui epos eroic.

Problema esenţială a cărţii rămîne, totuşi, aceea a comunicării. Cred că, în cazul de faţă, se poate aplica teoria „aranjamentului serial al perspectivelor" formulată de Wolfgang Iser [20]. Cititorul devine conştient de amploarea teritoriului realităţii nu printr-o simplă descriere, ci prin alăturarea unor perspective diverse. Spre deosebire de forma clasică a opoziţiei, stabilită prin opoziţia dintre erou şi personajele secundare, pe de o parte, prin perspectiva scriitorului faţă de această relaţie contrastantă, „aranjamentul serial" (care conduce la compunerea unui „roman fără erou", de felul celui scris de Thackeray) elimină structura ierarhică" a opoziţiilor. Per-

sonajul central și cele periferice servesc deopotrivă aceluiași scop, evocarea unei mulțimi de sisteme referențiale capabilă să pună în valoare natura problematică a normelor selectate. Dacă toate personajele tind să nege sistemele selectate, cititorului îi e aproape imposibil să surprindă un traseu sigur ; el va obține doar un „eșalon al referințelor și al perspectivelor“ [21], nici una dintre acestea nefiind predominantă. Naratorul însuși, în ciuda poziției sale de aparentă superioritate față de personaje, nu își poate asuma rolul de călăuză a cititorului, pentru că își neutralizează tot timpul propriile evaluări.

Negarea orientării poate fi compensată de atitudinea adoptată de cititor față de evenimentele narate : stimularea acestor atitudini și încorporarea lor în structura temei e ceea ce caracterizează „aranjamentul eșalonat al perspectivelor“ la romancieri atît de diverși cum sînt Thackeray și Joyce [22].

La Joyce, totuși, procesul descris mai sus e intensificat : nu se poate discerne nici o ierarhie, pentru că prezentarea narativă e fragmentată și perspectiva se modifică nu numai de la un episod la altul, ci chiar de la o frază la alta — așa încît cititorul e adesea obligat să descopere ce perspectivă e reprezentată de fiecare secțiune în parte. Această structură va fi, dealtminteri, preluată și dezvoltată de „noul roman“, ea constituind — mai mult decît „fluxul memoriei“ — elementul de continuitate care îl leagă de proza lui Joyce.

„Se observă că dezbaterea cea mai importantă care agită scena literară și culturală franceză la sfîrșitul anilor '50 e aceea provocată de «noul roman» ; și, printre marii predecesori care, după părerea lui, au inaugurat noua estetică a romanului — A. Robbe Grillet nu ezită să citeze numele lui Joyce printre cele ale lui Flaubert sau Proust, Kafka sau Faulkner“ [23]. Dar menționarea numelui lui Joyce nu are vreo semnificație aparte : intervențiile lui Robbe-Grillet — reunite mai tîrziu, în 1963, sub titlul generic *Pentru un nou roman* — nu conțin nici o remarcă despre care să se poată susține că ar dezvălui o cunoaștere reală a operei lui Joyce. „Aceasta se află azvîrlită într-un fel de talmeș-balmeș pseudoistoric stil «început de secol» al cărui caracter totalmente mitic accentuează și mai mult izolarea căreia se pare că era sortită atunci“ [24].

Nu același lucru s-a întîmplat, desigur, cu Michel Butor, ale cărui texte despre Joyce au fost publicate la începutul anilor '50. Interpretările lui au rămas, însă, la nivelul formalului, semnificația operei scriitorului irlandez fiind redusă la aceea a unui joc pur al limbajului. Din acest punct de vedere, e foarte simptomatică tendința lui Butor — dealtminteri, la fel ca și a altor scriitori și teoreticieni ai vremii — de a pune opera joyciană sub semnul influenței lui Lewis Carroll.

Cu toate acestea, literatura nouă e aceea care, după lunga perioadă de tăcere impusă de războiul mondial, de criza morală care i-a urmat și cînd esențiale erau cu totul alte probleme ale creației, a adus din nou în actualitate proza lui Joyce. Un merit cu totul deosebit l-a avut o revistă pariziană, *Tel Quel*, (tot așa cum în anii polemicii în jurul *Priveghiului lui Finnegan*, pe atunci în plin proces de elaborare, tot o publicație din Paris, *Transition*, apărase creația joyciană).. Aici au apărut un admirabil studiu al lui Umberto Eco, *Evul Mediu al lui James Joyce*[25], analizînd raporturile între Joyce și Toma din Aquino, *Introducerea* lui Jacques Derrida la *Originea geometriei* a lui Husserl, în care — analizîndu-se „exigența husserliană de univocitate" ca o „condiție în același timp aprioricä și teleologică a oricărei istoricități" — se ajunge la compararea cu echivocitatea generalizată a limbajului la Joyce[26].

Philippe Sollers, spiritul animator al revistei, publica în 1964 o recenzie a cărții lui Gilles Deleuze, *Marcel Proust et les Signes*; demarcînd opera lui Proust de aceea a lui Joyce, observa că prima „reprezintă un *sfîrșit* genial, iar Mallarmé sau Joyce un *început*"[27]. Va trece un deceniu pînă cînd se va produce o veritabilă întoarcere analitică în semnificația acestui termen — *început*. A fost nevoie de o îndelungată pregătire, de studii asupra unor experiențe moderne esențiale în cîmpul limbajului (Mallarmé, Lautréamont, Artaud, Bataille), asupra teoriei freudiene și lacaniene, a științelor limbajului, de încercări de a defini conceptul de „scriitură", toate ghidate de orientarea marxistă a participanților, pentru ca lui Joyce să i se recunoască meritul de a fi marcat începutul unui drum al literaturii universale.

Se aduce, astfel, din nou în discuție legitimitatea *metodei* lui Joyce, capacitatea alegoriei create de el de

a surprinde raporturile personajelor sale cu realitatea. Lukács revela împrejurarea că un comentator al operei joyciene, Ernst Bloch, a cărui atitudine e, în general, favorabilă scriitorului irlandez, proiecta o imagine ce echivalează cu recunoașterea aneantizării realității : „O nucă găunoasă și totodată cea mai nemaipomenită lichidare ; un amestec arbitrar de bilete boțite, trăncăneală de maimuțe, ghemotoace de țipari, fragmente de neant, și totodată încercarea de a instaura scolastica în haos ; un *dies irae* smuls arbitrar de mijloc, fără judecată, fără Dumnezeu, fără sfîrșit, umplut cu un decoct de vise, cu decoctul unei conștiințe care s-a dat la fund, și totodată cu esență nouă, de vise în plină fermentație. Este cea mai găunoasă și mai arhiplină, cea mai inconsistentă și mai productivă șarjă, montaj grotesc al burgheziei tîrzii ; panglicărie de-a dreptul, de-a latul și de-a curmezișul cu patria pierdută ; fără drumuri, toată numai drumuri, fără țeluri, toată numai țeluri. Montajul poate acum multe ; înainte, «ușor locuim laolaltă» numai gîndurile, acum și lucrurile, cel puțin în zona inundațiilor, în fantastica junglă a vidului“ [28].

Concluzia e, fără îndoială, discutabilă. A-l așeza pe Joyce în categoria „nihiliștilor estetici“ a acelora care — pe urmele lui Berkeley — afirmă că „nu există realitate, există conștiință umană, care fără încetare ...plăsmuiește lumi“ (citatul lui Lukács e din Gottfried Benn de care pe Joyce îl apropie prea puține trăsături esențiale) înseamnă a constesta însuși programul, insistent repetat, al autorului lui *Ulise*. Nu numai că, în viziunea lui, realitatea *există,* ci e o lume cu o infinitate de fațete, în necontenită mișcare, în care raporturile dintre lucruri și indivizi se modifică și își schimbă mereu semnificația. E ceea ce observa Umberto Eco atunci cînd propunea opera lui Joyce ca pe un „maxim exemplar de «operă deschisă» — menită chiar să dea o imagine despre o anume condiție existențială și ontologică a lumii contemporane“ [29]. Și aceasta nu în înțelesul general al descoperirii unor sensuri ontice în orice operă literară, în măsura în care ea e produsul unui individ trăind într-o anume lume socială istoricește definită ; ci corespunzînd unei intenții de a recompune, în conștiința eroului — și, prin ea, în aceea a cititorului — un univers concret cu toate iradierile lui în infinitatea spațiului. Cineva a definit

Portretul artistului ca o carte despre „un tînăr în căutarea propriului nume“ [30]; *Ulise* ar putea fi „romanul unui individ în căutarea lumii“.

Lukács nu e, desigur, unicul estetician de mare prestigiu care și-a exprimat îndoiala asupra prozei joyciene: I. A. Richards a fost chiar mai categoric — *Ulise* „se desface în bucăți“ [31]; Lionel Trilling e „speriat de prăpastia deschisă între raționalismul convingerilor lui politice și viziunea literaturii moderne reprezentate de Proust, Joyce, Eliot, Kafka, Rilke, Gide și alții“ [32]. Se deslușește aici urmarea unei ignorări a aspirației joyciene, foarte asemănătoare aceleia a lui Flaubert, de a da prozei ritmul versului, dar — în același timp — de a-i lăsa romanului „proză, cît mai multă proză“, de a scrie despre viața obișnuită „așa cum se scriu cronicile și eposurile“. Neglijarea, de către unii, a elementului existenței reale care umple, totuși, spațiul romanului, risipindu-și pretutindeni sevele, exagerarea, de către alții, a rosturilor detaliului surprins în realitate și respingerea oricăror semnificații simbolice au condus, firesc, la concluzii ce reflectă unilateral sensurile prozei lui Joyce.

Și, dacă e adevărat că fundalul lui *Ulise* e stagnant, că spațiul în care se mișcă personajele e imobil, deconcertant tocmai prin lipsa de dinamism a unei lumi ce vrea să fie o replică la lumea homerică, nu trebuie să se uite că tocmai aceasta era intenția lui Joyce — de a crea sugestia unui Dublin inert și paralizant, „un oraș ai cărui locuitori trec întruna unul pe lîngă altul, fără să se cunoască, un oraș al însinguraților, un semn ce se cuvine interpretat ca o condiție a folosirii tehnicii «fluxului conștiinței», pentru că aceasta e o tehnică aptă reprezentării omului singur cu sine“ [33].

Ulise e un epos al vieții integrale; finalul său e o afirmare a vieții, „nu a vieții biologice, nediferențiate, așa cum e reprezentată de Marion, ci a vieții morale, viața omului care suferă, cade, se luptă să se înalțe și să caute binele — toate acestea întrupate în Leopold Bloom“ [34]. „*Ulise*, scria Pound în recenzia publicată în *The Dial* în 1922, e, presupun, la fel de irepetabil ca și *Tristram Shandy*; vreau să spun că nu îl poți duplica, nu îl poți lua drept «model» cum poți lua *Bovary*; dar întregește ceva care a început în *Bouvard*; și adaugă, fără îndoială, un lucru important arsenalului tehnicii

literare“ [35]. E irepetabil, pentru că eroul său nu e *un tip*, ci aspiră să cuprindă o întreagă umanitate. E, în esență, la fel de tragic ca Hamlet sau Don Quijote ; nici o imitație a eroului shakespearian sau a celui al lui Cervantes nu a avut forța modelului. La fel, imitațiile lui *Ulise* (de pildă, *Călătorie albastră*, romanul din 1927 al lui Conrad Aiken) sînt simple manierisme, lipsite de substanță narativă și, mai ales, de acea substanță omenească pe care o conține umilul și banalul Leopold Bloom.

Dealtfel, istoricii romanului modern observau că *Ulise* nu a generat, decît indirect (și aceasta mai ales la nivelul stilului), o influență semnificativă în literatura anglo-saxonă. Scrierile cele mai frecvent pomenite, în această privință, ale lui D. H. Lawrence și Faulkner, diferă, în substanță, foarte mult de eventualul model joycian [36]. Tot așa cum modelele preluate de Joyce (cu excepția, poate, cărțuliei lui Dujardin pe care el a scos-o din uitare) nu se regăsesc în romanul său. „Nu există o analogie reală cu *Ulise*, cu toate că o comparație aproximativă s-ar putea stabili cu un palimpsest foarte scrijelit sau cu niște vestigii arheologice care revelează, pe măsură ce sapă excavatoarele, strat după strat, civilizații succesive“ [37].

Poate că va veni o zi cînd erudiția va scoate la lumină toate înțelesurile posibile, toate paralelele, referințele, corespondențele ascunse în text. Oare, de atunci înainte, interesul față de roman va dispărea cu totul ? Sau tocmai după ce se vor elibera de această obsesie a descoperirii și a descifrării tuturor aluziilor conținute în roman, cercetătorii lui vor putea să citească *Ulise* ca pe o carte de literatură și nu ca pe o enciclopedie ?

Wellek și Warren aveau dreptate să atragă atenția asupra faptului că opera lui Joyce aparține unei specii pe care nu o cunoaște decît proza modernă care aspiră să se organizeze poetic [38]. Deplasarea centrului de greutate al construcției narative — demonstrează convingător Auerbach — „e analoagă cu o transmutație a interesului : momentelor cruciale exterioare și loviturilor soartei li se atribuie mai puțină însemnătate, se pune mai puțin temei pe capacitatea lor de a revela natura obiectului ; există în schimb convingerea că faptele banale ale vieții cuprind în orice clipă integralitatea destinului și sînt în măsură să-l reprezinte ; se acordă mai multă încredere

sintezelor obţinute prin epuizarea unui fapt cotidian decît tratării cronologice de ansamblu care urmăreşte obiectul de la un capăt la altul, străduindu-se să nu scape nimic important exterior şi subliniind momentele cruciale, pe care le consideră jaloane în desfăşurarea epică“ [39]. O astfel de prezentare aşază implicit cartea lui Joyce în marea tradiţie a realismului european ; şi, cu toate că, — numai cu cîteva paragrafe mai departe — Auerbach îşi declară convingerea că „analiza cea mai exactă cu greu va putea revela altceva decît multipla interferenţă de motive şi nicidecum finalitatea şi sensul operei“ [40], se poate reţine că, în esenţă, creaţia joyciană e o construcţie cu multe feţe care reflectă sensurile nenumărate ale unei lumi concentrate într-un singur oraş de la marginea Europei, într-o singură zi a existenţei a doi dintre locuitorii lui : un tînăr care îşi caută un tată şi un agent de bursă între două vîrste care îşi caută un fiu în locul celui mort înainte de vreme.

Conştiinţa eroilor lui Joyce nu e creatoare a crizei morale care domină, tulbure, raporturile dintre oameni în *Ulise*, tot aşa cum, de pildă, nu Hamlet e cel care transformă Danemarca într-o temniţă : criza există şi conştiinţa o reflectă, uneori amplificînd-o, alteori reducînd-o la dimensiunile parodistice ale unui poem eroicomic. Bloom cutreieră străzile Dublinului, gînduri răzleţe, fragmentare îi trec prin minte, sugerate de indivizii şi de obiectele pe care le observă, fără voie, în drum, de mirosurile şi de zgomotele pe care le înregistrează, adesea fără voie ; senzaţiile acestea îi traversează cîteodată conştiinţa, fără să lase vreo urmă, dar alteori se împerechează în asociaţii neaşteptate, dînd din nou contur unor preocupări (s-ar spune — unor obsesii) ale sale : pustiul rămas după moartea lui Rudy, sinuciderea tatălui, umilinţa soţului înşelat, izolarea lui, ca străin, printre ceilalţi dublinezi. „Îl cunoaştem pe Bloom mai bine decît pe oricare alt personaj din proza modernă“ [41]. E omul mărunt, vulgar, mistuit de curiozitate, de obsesii erotice, un antierou ; dar e, deopotrivă, generos, candid, nepierzîndu-şi încrederea în frumuseţe. E o figură patetică şi, în acelaşi timp, comică, îndreptăţind comparaţia, nu o dată făcută de comentatori, cu Falstaff ; oricum, îl cunoaştem mai bine decît pe Hamletul care e Stephen Dedalus, proiecţie a autoportretului artistului.

Conştiinţa lui Stephen se defineşte într-un chip cu totul diferit de aceea a lui Bloom : cititorul descoperă un grad mai înalt de conscientizare a personajului, prezenţa unui scop mult mai precis definit decît acela care se străvede în gîndurile lui Bloom. Şi, cu toate că exegeţii — chiar şi cei mai avertizaţi — întîmpină dificultăţi cînd vor să separe meditaţiile personajului de comentariile autorului [42], tonul monologului său e distinct de acela al lui Joyce însuşi. Vocabularul său abundă în termeni intelectuali, în citate livreşti ; dar limbajul pe care autorul i-l atribuie e mai curînd *notaţia modului* în care gîndeşte Stephen decît o încercare de a-i *transcrie* exact gîndurile.

Personajele există într-o lume cu care, aşa cum visau să o creeze marii reprezentanţi ai realismului literar, universul cititorului nu are nici un punct de contact. E o lume concretă, precis desenată, o lume densă, unitară, aceea a Dublinului dintr-o anume zi de iunie a anului 1904. Şi au, fără îndoială, dreptate cei care susţin că *această lume* e cea care dă unitate cărţii, şi nu raporturile cu episoadele eposului homeric. Pentru că aici se leagă, prin experienţele trăite împreună de personajele lui *Ulise,* cele două destine. „Ceea ce se obţine din această mare agitată, plină de forţă, a cuvintelor, ceea ce o salvează şi nu îi îngăduie să fie numai *flux* e puternicul contrast dintre conţinutul şi mişcarea conştiinţei lui Stephen, pe de o parte, dintre conţinutul şi mişcarea conştiinţei lui Bloom, pe de altă parte şi, în cele din urmă, contrastul dintre ele. Intelectul speculativ e în permanentă acţiune la Stephen, intelectul practic la Bloom. Cugetul lui Stephen ezită, se roteşte, se înalţă, se prăvăleşte înceţoşat. Bloom aleargă cu paşi mărunţi şi repezi, încoace şi încolo, în necontenite, scurte proliferări“ [43].

Cu toate acestea, chiar şi reprezentanţi ai spiritului modern în literatura engleză au întîmpinat apariţia cărţii fără vreun entuziasm deosebit. Virginia Woolf, de pildă, într-un eseu cuprins în volumul său din 1925, *Cititorul de rînd,* cu toate că îl socotea pe Joyce „spiritual“ în preocuparea lui „de a revela scînteierea acelei flăcări lăuntrice ce-şi scapără miriadele de mesaje prin creier“, considera cartea inferioară *Sărmanului Jude* a lui Hardy, „din cauza sărăciei cugetului scriitorului“ în compara-

ție cu acela al romancierului mai vîrstnic[44] și, citind cartea, se simțea „închisă“ într-o cameră îngustă[45].

Un critic american, partizan al literaturii noi, Burton Rascoe, consemnase încă din vremea în care *Ulise* era publicat în foileton, în 1918, „franchețea fără precedent“ a lui Joyce, dar susținuse că, indiferent de interesul științific pe care îl prezenta, romanul „nu are nici o valoare estetică“. (Mai tîrziu, în 1922, el va proclama „unicitatea“ operei, care stă în „umorul ei vast, olimpian, sardonic, în căutarea perspectivei psihologice interioare, în comicul amar, savuros, uman“, și, cînd i se va reproșa inconsecvența, o va pune pe seama imaginii deformate a cărții, așa cum o înfățișa publicarea „fragmentară, incoerentă și adesea neinteligibilă“ din revistă[46]).

Nici D. H. Lawrence — a cărui proză a fost pusă adesea sub semnul influenței lui Joyce — nu s-a arătat nici el mai favorabil : volumele sale, *Psihanaliza și subconștientul* (1921) și *Fantezia subconștientului* (1922), respingeau teoriile lui Freud, susțineau că Jung greșea, exagerînd importanța subconștientului colectiv, că Dostoievski era „prea cerebral“, Proust și Gide „prea arizi“, Joyce „descompus“. Tînărul Herbert Read, în *Rațiune și romantism* (scrisă în 1926, cînd autorul ei era un participant entuziast la mișcările avangardiste europene), definea romanele lui Conrad, Proust și Joyce ca pe niște opere care etalează „o teribilă fluiditate“ bazată pe o prea mare îngăduință față de sine a scriitorilor și pe o totală „lipsă de considerație față de cititor“. Iar Wydnham Lewis, fostul promotor al vorticismului (singurul curent organizat pe temeiul unor manifeste și al unui program din întreaga avangardă engleză), îi combătea deopotrivă, în *Timpul și omul occidental* (1927), pe Bergson și pe Joyce. Ce se întîmplă — întreba el, retoric — cu lumea conștiinței umane ? Cu puterea ei de a se organiza pe sine ? Se cultivă — continua Lewis — lipsa de precizie, incoerența, forma difuză, rudimentară. Ce s-a întîmplat cu logica și cu ordinea, cu claritatea și cu rigoarea ? De ce nu mai există contururi precise ? Cu un an mai tîrziu, își va da răspunsul : vinovații sînt Bergson și cultul „duratei“ instaurat de el, însușit de Gertrude Stein și de Joyce care rătăcesc în „lumea proteică, fluidă a propriilor născociri“ [47].

Un alt atac împotriva lui Joyce (de data aceasta, și a Virginiei Woolf) a venit din partea lui Yeats : bătrînul poet, personalitatea dominantă a culturii irlandeze, a publicat tîrziu, în 1934, volumul *Luptînd cu valurile* pentru a protesta împotriva „excesului de imaterialitate" care „se năpustește asupra noastră și înăuntrul nostru" și estompează contururile, „indiferent dacă sînt desenate cu linii sau cu culori" [48]. Fostul protector al lui Joyce se opunea, de fapt, unei concepții literare pe care o socotea primejdioasă pentru propriu-i ideal : el deslușea în noile romane o negare a ceea ce considera a fi „suprema cerință a artei : cultul cuvîntului". În chip foarte bizar, el nu înțelegea că tocmai *cuvîntul*, limbajul era instrumentul cu care opera, în primul rînd, *Ulise.*

A fost nevoie de replica lui I. A. Richards din *Coleridge despre imaginație* (1935), una dintre puținele intervenții cu caracter riguros teoretic din acea vreme, pentru a pune, măcar în parte, lucrurile la punct. Richards considera că nu e potrivit să se interzică experimentul : important e — proclama el — să se extindă limitele genului, fără a le estompa. „Forma — ca procedeu" era opusă „adaosului de contururi", iar „introspecția care își dizolvă propria substanță" era privită ca o modalitate de realizare a complexității fluxului în care „imaginile sînt făcute să se transforme întruna, să plutească și să se contopească" [49].

Nici Ford Madox Ford nu s-a declarat un admirator fără rezerve al prozei lui Joyce : recunoscînd „minunata dezvoltare a percepțiilor lui Henry James" și a „cercetărilor timpurii ale lui Conrad asupra formei ramificate", el credea, totuși, că autorul lui *Ulise* „își mînă metoda la moarte" [50]. Unul dintre puținii reprezentanți ai avangardei care au recunoscut valoarea cărții e Richard Aldington : în numărul din aprilie 1921 al lui *The English Review*, el declara romanul „un uimitor document psihologic" ; Bloom e „un Hamlet în zdrențe, un Lear proletar". „Extraordinară satiră a umanității", cartea are un umor aspru și batjocoritor ; singura soluție posibilă e sinuciderea lui Bloom. Joyce — se temea Aldington — va avea o rea influență, pentru că obscuritățile și indecența lui sînt justificate, dar alții „vor fi dezgustători fără să aibă vreun motiv" și „vor scrie simple confuzii, crezîndu-le sublime" [51].

Redacția lui *The Little Review* primea multe scrisori ce protestau împotriva publicării în foileton a textului lui *Ulise ;* mult mai rare erau dovezile de admirație. Una dintre acestea venea din partea unui tînăr de 19 ani, Hart Crane : toate inovațiile artistice au fost învinuite de „decadență" — Baudelaire și Joyce au aceeași „putere de a pătrunde înțelesurile vieții obișnuite", putere care e „a celor mai mari dintre oameni". Dar „cea mai dezgustătoare acuzație adusă operei lui Joyce e aceea de imoralitate și de obscenitate". Dedalus e „prea bun pentru lumea în care trăiește" și nu încape îndoială că, dacă ar fi trăit în pustnicie, ar fi ajuns la aceeași experiență pe care o cunoaște în mijlocul orașului. Cu excepția lui Dante, *Portretul* fusese „cea mai inspiratoare carte pe care am citit-o vreodată" [52].

În general, americanii nu au întîmpinat, însă, favorabil romanul lui Joyce. Nu mă refer la procesul de obscenitate pe care i l-au intentat ; critica a adoptat, în general, o atitudine potrivnică și, mai ales prin glasul „noilor umaniști", și-a declarat profundul ei dezacord. Babbitt considera că *Ulise* „marchează un stadiu de dezintegrare psihică mai avansat decît tot ceea ce a ajuns pînă la noi din vremea clasicismului antic pînă astăzi" [53]. Dealtminteri, în polemica lui cu „noul umanism", Edmund Wilson a invocat atitudinea față de Joyce a reprezentanților acestei școli ca pe dovada cea mai limpede a viziunii lor limitate, a incapacității de a descoperi adevăratele sensuri ale ordinii morale a existenței umane. Joyce, conchidea Wilson, „trece dincolo de metodele naturalismului, care au tins să demonstreze lipsa de semnificație a omului și viața solidară a lumii moderne" ; el „a investit lumea cu frumusețe poetică, înfățișînd-o din perspectiva unei viziuni subiective a artistului, a visătorului. Și, pătrunzînd în conștiințele personajelor sale, el le-a individualizat, le-a înzestrat cu adevărată demnitate, justificîndu-le existența ca făpturi umane, nu ca fii ai zeilor" [54].

Poziția lui T. S. Eliot a fost, la început, ambiguă : Joyce are un spirit „subtil, erudit, impresionant prin masivitate", dar care nu seamănă cu spiritul lui Stendhal și nu e „un instrument care echilibrează și purifică necontenit emoțiile" ; la Joyce, „baza e sensibilitatea pură" [55]. Ceva mai tîrziu, judecata lui a devenit mai

precisă : *Ulise* e „cea mai importantă expresie pe care a aflat-o epoca prezentă..., o carte căreia toți îi sîntem îndatorați și de forța căreia nimeni nu se poate sustrage". Importanța ei rezidă în salvarea naratorului din impasul în care s-a aflat romanul după ce a fost lovit grav, prin Henry James și prin Flaubert. „Abordarea mitului" e un mod „de a controla, de a ordona, de a da formă și semnificație imensei panorame de zădărnicii și de anarhie care e istoria contemporană". Ea indică o întoarcere la clasicism, „un pas spre clădirea unei lumi moderne în care arta să fie posibilă" [56]. Remarcile acestea, întrucîtva criptice (chiar și în contextul în care au fost formulate pentru întîia dată), capătă sens dacă sînt puse în relație cu tendințele criticii moderne, mult ulterioare textului lui Eliot, tendințe de a pune în valoare structura mitică, sugerată de simboluri, a capodoperei.

Cum era de așteptat, Pound a fost unul dintre cei care au proclamat în chipul cel mai decis valoarea romanului. Joyce e „continuatorul cel mai de seamă al lui Flaubert, mai ales al lui *Bouvard și Pécuchet*" și a desăvîrșit imensa colecție de obiecte ale ridicului. Cartea are forma unei sonate, revelînd — mai limpede ca orice operă a lui Flaubert — o arhitectură perfect echilibrată. Paralelele homerice constituie doar „o schelă a construcției" și nu împiedică, nici nu deformează acțiunea și raporturile ei cu contemporaneitatea. Înaintea lui Joyce, „numai Rabelais și Flaubert au atacat un întreg secol" ; prin opera lui, „enciclopedia neroziei, revelația prostiei se desăvîrșesc în măsura în care cuprind exemple ale epocii contemporane" [57].

Reacțiile contemporanilor constituie, desigur, un capitol semnificativ nu doar pentru destinul operei lui Joyce, ci și pentru istoria mentalității moderne. *Ulise* — s-a spus — e unul dintre acele momente ale culturii din secolul al XX-lea care au impus adoptarea unei atitudini lipsite de echivoc : comentariile se împart de la sine în categorii precis definite. Magalaner și Kain au cercetat opiniile critice formulate de-a lungul primelor trei decenii și jumătate de după apariția cărții lui Joyce [58]. Evident, studiul lor are azi, la rîndu-i, o valoare istorică : din 1957 pînă acum s-au publicat multe analize critice care deschid asupra romanului perspective mult mai cuprinzătoare, luminîndu-i sensuri literare, estetice, poetice,

filosofice nebănuite de fondatorii tradiţiei critice a comentariului joycian.

Dar se desluşeşte în detaliile panoramei desenate de cei doi istorici literari un fapt dintre cele mai interesante : părerile despre sensurile şi valoarea lui *Ulise* nu se suprapun întotdeauna orientărilor programatice ale curentelor literare ilustrate de scriitorii care comentează opera lui Joyce. Interesează mai puţin diatribele (unele doar ezitări, dovezi ale unei derute intelectuale, altele — destul de multe — de-a dreptul injurioase) venind din partea unor adversari al căror nume e păstrat doar în arhiva „cazului Joyce". Deşi, de exemplu, izbucnirea foiletonistului de la *The Dublin Republic* poate fi simptomatică pentru atitudinea conservatorilor irlandezi : „un talent adevărat, educat de iezuiţi, a trecut de partea puterilor răului", intenţia autorului lui *Ulise* neputînd fi alta decît „să-i facă pe îngeri să plîngă şi să-i amuze pe diavoli" ; „mişcarea literară irlandeză nu îşi va afla împlinirea într-un lighean franţuzesc"[59].

Numai în comparaţie cu asemenea violente atacuri (şi cel amintit mai sus e, totuşi, printre cele mai blajine, pentru că foloseşte un limbaj care ocoleşte caracterizări de felul „produs al unei minţi înceţoşate", „dement pervers", „literatură de closet", „pornografie maladivă", „odisee a canalului de lături", „un geniu autentic care s-a lăsat înjugat împreună cu boii Batjocurii şi ai Blasfemiei", „cea mai infamă şi mai obscenă carte din literatura veche sau modernă"), se poate aprecia atitudinea unui colaborator al revistei dublineze *The Klaxon*, semnînd cu pseudonimul Lawrence K. Emery : „pe tinerii scriitori îi va purta departe fluxul acestei cărţi" ; ea conţine „tot zbuciumul lumii moderne". Joyce-umoristul stă alături de Boccaccio şi de Petronius ; în detaşarea de personajele sale, el e un om de ştiinţă, dar *Ulise* e „o carte umană, plină de compasiune". Asemenea dadaiştilor sau lui Picasso care „au exprimat viaţa dintr-un unghi nou de vedere", Joyce e un „geniu incontestabil". Stilul lui Joyce va face ca „*Ulise* să trăiască în posteritate".

P. S. O'Hegarty, personalitate respectată în cercurile literare din Dublin, a publicat un articol surprinzător de favorabil în *The Separatist*. Prima lui reacţie a fost bucuria de a recunoaşte „ansamblul panoramei Dublinului

și pe oamenii orașului". Concluzia lui e că se află în prezența „unei cărți mari, probabil cea mai de seamă carte scrisă vreodată în englezește în forma prozei narative". Joyce a folosit limbajul „așa cum nu l-a mai folosit nimeni, l-a folosit într-un chip triumfător", realizînd o carte mai curînd europeană decît englezească. Cartea nu cuprinde „doar o poveste, ci o epocă". Mai presus de toate, Joyce e un irlandez : „Întreaga Irlandă trăiește în el și prin el în tot ce creează el ; și iubește inima largă a unui artist, Dublinul, străzile lui, clădirile și oamenii lui. Poate trăi departe de Dublin, dar nu se va despărți de el niciodată". Franchețea lui e pe deplin justificată ; iar în privința monologului lui Molly, „nu există nimic asemănător în literatură". Deși „Irlanda de azi nu îl va iubi, probabil, pe domnul Joyce", el „îi face cinste" și stă alături de Wilde, Shaw, Moore și Synge printre adevărații reprezentanți ai spiritului irlandez.

Un alt critic irlandez, Eimar O'Duffy, vorbește de asemenea despre „dragostea irațională" a lui Joyce față de Irlanda, care e „sentimentul unui îndrăgostit pătimaș și credincios" : „Irlanda e Beatrice a lui pe care o iubește fără speranță și fără întoarcere". O'Duffy e indignat de felul în care Irlanda „neglijează un mare artist — probabil cel mai mare artist în viață al prozei engleze". *Ulise* e monumental, deopotrivă în privința planului și a realizării lui : un epos care conține, într-o singură pagină, „tot atîtea idei și tot atîta frumusețe" cîtă se află în volume întregi ale unor poetaștri mai apreciați decît e el. Poate că episoadele preliminare, înfățișîndu-l pe Stephen, distrug unitatea cărții, dar spiritul unei epoci apuse e revelat de măruntele discuții de peste zi și puterea de evocare a scriitorului acoperă o zonă imensă : „Portrete care ar fi putut să fie pictate de Hogarth ; abile confruntări intelectuale ; subtile investigații ale sufletului uman ; întunecate imagini ale neroziei — acestea sînt lucrurile care se rețin din vastul poem în proză" [60].

Era firesc ca Arnold Bennett să reproșeze „obscuritatea" cărții („la urma urmelor, înțelegerea lui *Ulise* nu e trecută printre profesiunile intelectuale recunoscute" [61]). Reproș care se deslușește, la fel de firesc, și la Katherine Mansfield : recunoscînd că portretul lui Bloom și al lui Molly sînt „pictate superb", ea găsea cartea „îngrozitor de dificilă și de obscură" [62]. La rîndul său, A. E. — pe

care Joyce nu-l cruţase în articolele lui polemice din tinereţe — spera ca Infernul din *Ulise* să fie urmat de un Purgatoriu şi de un Paradis şi să devină, „neîndoielnic, cea mai importantă operă în proză a secolului al XX-lea“ [63]. Nici atitudinea lui Shaw nu surprinde : pentru el, cartea „dovedeşte nu numai că oamenii Dublinului au aceleaşi gînduri obscene astăzi ca şi în vremea tinereţii sale ; e un document onest, dar cînd condiţiile din Dublin se vor schimba, el „nu va prezenta mai mult interes decît îl prezintă astăzi o hartă a lumii în secolul al XII-lea“ [64].

Mai puţin explicabilă e „exasperarea“ lui D. H. Lawrence care, citind cartea se simţea ca şi cum ar fi fost „cusut într-o saltea de lînă pe care cineva o zgîlţîie încet şi te transformă în lînă, împreună cu tot restul lînii“. O asemenea conştiinţă de sine e „îngrozitoare“ şi „copilărească“. „La 17 ani trebuie să fii conştient de tine însuţi : o urmă de conştiinţă de sine la 27 de ani e semnul unei dezvoltări insuficiente, atîta tot. Dar, dacă fenomenul continuă la 47 de ani, înseamnă o evidentă precocitate senilă“ [65]. Lui Aldous Huxley îi scria despre „ghiveciul lipsit de gust, gătit cu cotoarele de varză ale citatelor, fierte în sosul unei pornografii deliberate, jurnalistice“ [66]. Nici Scott Fitzgerald nu era un admirator al lui *Ulise* : lectura romanului îi dădea un sentiment de „durere, de lipsă a oricărei bucurii“, îi revela existenţa unei lumi „găunoase“ [67].

La începutul anilor '50, Marshall McLuhan observa că toţi comentatorii lui Joyce — cu excepţia lui Pound, Eliot şi Wyndham Lewis — nu au depăşit nivelul popularizării ; ei „s-au apropiat de subiect cu stîngăcie şi cu neîncredere“, pentru că „se simţeau constrînşi de forţa prozei lui Joyce să-şi îndrepte atenţia spre anume puncte obligatorii ale problemei“. Lipsiţi de simţul aspectelor vitale ale artei, ei l-au prezentat pe scriitor „nu ca pe o sursă imediată şi relevantă de adevărată artă, ci ca pe o piesă neobişnuită, monstruoasă de muzeu menită să înspăimînte adîncurile întunecate ale conştiinţei“ [68].

S-ar spune că, pînă tîrziu după apariţia lui, *Ulise* şi-a continuat călătoriile pline de peripeţii. Ediţii întregi arse de autorităţile vamale americane, altele confiscate de instituţiile engleze. Piraterii editoriale (a ieşit la iveală faptul că o ediţie americană, socotită multă vreme „formă

standard“ a romanului, reprezenta o simplă preluare a unei asemenea tipărituri deformate). Unul dintre aceşti editori incorecţi, Samuel Roth, nu a şovăit să declare că a fost împuternicit de Dumnezeu însuşi ; şi, în pofida unui protest semnat de mulţi cititori ai revistei *Two Worlds' Monthly*, în care Roth a publicat versiunea grav modificată, el a rămas nesancţionat, ba a putut să adune episoadele într-un volum difuzat peste cîteva luni, se înţelege, tot fără încuviinţarea scriitorului.

Cînd, în 1931, Radiodifuziunea engleză a inclus opera lui Joyce într-o serie de discuţii privitoare la literatura modernă, criticii conservatori au protestat şi au cerut imediata excludere din program a unei opere „nevrednice să reţină atenţia unei maşinării atît de importante cum e radioul“. Replica a venit imediat din partea celor mai de seamă editori londonezi şi a unor scriitori care, fără să fie neapărat admiratori ai operei joyciene, se împotriveau pericolului reprezentat de o asemenea cenzură ; printre cei care semnau manifestul se aflau Eliot, Huxley, Shaw, Forster, Virginia Woolf.

Dar, pe la începutul deceniului al 4-lea, o confuzie părea a se contura tot mai clar : *Ulise* se cuvine discutat exclusiv pe teritoriul literaturii şi, cel mult, pe cel al psihologiei. Nici adversarii, nici admiratorii nu credeau că Joyce pune probleme care să intereseze filosofia (unii îl acuzau de-a dreptul de „lipsă de cultură filosofică“ [69]) sau, cu atît mai puţin, sociologia : cineva îl caracteriza — într-o formulare simplistă care, din păcate, va fi reluată, mai apoi, nu o dată — ca pe „un mare artist molipsit de decadenţa şi dezintegrarea societăţii în care trăieşte“ [70].

Treptat, centrul de greutate al discuţiilor se va deplasa către stilistică, poetică şi — probabil surprinzător pentru unii — filosofie şi sociologie. Oricum, tot mai rar se vor auzi voci care vor pune la îndoială valoarea *literară* a romanului şi, în general, a operei lui Joyce : s-ar spune că mai toţi comentatorii se sfiau să conteste concluziile la care ajunseseră personalităţi recunoscute ale criticii. Respingerea creaţiei lui Joyce în numele principiilor literare şi morale conservatoare a devenit, încetul cu încetul, o poziţie greu de apărat. Discuţiile adoptau un ton mai echilibrat, pasiunile trecutului se atenuau, iar contribuţiile erau tot mai semnificative.

1 M. G. Sullivan, „Who Was the Man Called Joyce ?", în *English Literary Studies*, nr. 2/1982, p. 313.

2 Vezi Richard M. Kain, *Fabulos Voyager*, „Appendix C", pp. 270—6.

3 Cf. Stuart Gilbert, *op. cit.*, pp. 24—5.

4 Harry Levin, *James Joyce : A Critical Introduction*, p. 98.

5. Cf. Stuart Gilbert, *op. cit.*, p. 27 (prima ediţie a cărţii a apărut în 1930).

6 Wyndham Lewis, *The Art of Being Ruled*, New York, 1926, p. 414.

7 Leon Edel, *The Psychological Novel*, New York, 1955, pp. 157—82.

8 Cf. Aristide Marie, *Le forêt symboliste*, Paris, 1936, pp. 136—7. Alte atacuri împotriva cărţii lui Joyce, în C.C.M., *The Dublin Review*, CLXXI (oct.—dec. 1922) : Alec Brown, „Joyce's *«Ulyses»* and the Novel", în *The Dublin Magazine*, IX (ian.—mart. 1934), pp. 41—50. Sînt recunoscător profesorului Frank J. Warnke, şeful catedrei de literatură comparată la University of Washington din Seattle, care mi-a atras atenţia asupra diverselor referinţe la opera lui Joyce cuprinse în publicaţiile din anii '20 şi '30, unele dintre ele necitate nici în bibliografii bine puse la punct ale operei joyciene.

9 Serghei Eisenstein, „An American Tragedy", în *Close-Up*, X (iun. 1933), p. 121.

10 David Daiches, *New Literary Values*, Edinburgh, 1936, p. 76.

11 Vezi Mary Colum, *Life and the Dream*, Garden City, 1947, pp. 394—5 ; Leon Edel, *op. cit.*, p. 44.

12 Richard Aldington, „A Forbidden Masterpiece", în *Sunday Referee* (Londra), 29.VI.1930.

13 Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 165.

14 Robert Martin Adams, *Surface and Symbol*, New York, 1962.

15 *Idem*, pp. XIII—XIV.

16 Anthony Cronin, *The Advent of Bloom*, în antologia de texte critice *Joyce* alcătuită de William A. Chace, Englewood Cliffs, 1974, p. 84 (prima ediţie a textului lui Cronin în *A Question of Modernity*, Londra, 1966).

17 Ibid.

18 *Idem*, pp. 99—100.

19 *Idem*, p. 100.

20 Vezi Wolfgang Iser, „Narrative Strategies as Means of Communication", în antologia de texte critice *Interpretations of*

Narrative, îngrijită de Mario J. Valdés și Owen J. Miller, Toronto, 1981, pp. 100—17.

21 *Idem*, p. 116.

22 Vezi *idem*, p. 117.

23 Jean-Louis Houdebine, „Joyce tel quel", în *Tel Quel*, nr. 94 (Hiver 1982), p. 35.

24 *Ibid.*

25 *Tel Quel*, nr. 11, 12 (Hiver 1962, Printemps 1963).

26 Vezi Jean-Louis Houdebine, *op. cit.*, pp. 35—6.

27 Cf. *idem*, p. 36.

28 Cf. Georg Lukács, *Estetica*, II, în românește de Dieter Paul Fuhrmann și H. R. Radian, Editura Meridiane, București, 1974, pp. 675—6.

29 Umberto Eco, *Opera deschisă*, traducere de Cornel Mihai Ionescu, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 28.

30 William R. Mueller, *The Prophetic Voice in Modern Fiction*, Garden City, 1966, p. 17.

31 Cf. G. S. Fraser, *The Modern Writer and His World*, Harmondsworth, 1967, p. 28.

32 Cf. René Wellek, *Concepts of Criticism*, New Haven, 1971, p. 332.

33 Walter Allen, *Tradition and Dream*, Harmondsworth, 1965, p. 35.

34 *Ibid.*

35 Cf. William Van O'Connor, *Ezra Pound*, Minneapolis, 1963, p. 116.

36 Vezi comparațiile din John Edward Hardy, *Man in the Modern Novel*, Seattle, 1964, pp. 52, 156.

37 Walter Allen, *The English Novel, Harmondsworth*, 1982, p. 354.

38 René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, 1956, p. 215.

39 Erich Auerbach, *Mimesis*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, pp. 609—10.

40 *Idem*, p. 611.

41 Walter Allen, *The English Novel*, p. 355.

42 Vezi Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, Los Angeles, 1962, pp. 27—8.

43 J. I. M. Steward, *Eight Modern Writers*, Oxford, 1963, p. 455.

44 Vezi Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 173.

45 Vezi *ibid.*

46 Vezi *ibid.*

47 Vezi Paul West, *The Modern Novel*, I, Londra, 1967, pp. 40-1.

48 Cf. Norman Jeffares, *W. B. Yeats: Man and Poet*, New Haven, 1949, p. 136.

49 Vezi Frank T. Brown, „I. A. Richards and the Modern Novel", în *English Literary Studies*, XXIX (1980), pp. 367—72.

50 Cf. Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 174.

51 Richard Aldington, *Literary Studies and Reviews*, New York, 1968 (prima ediție, 1924), pp. 192—207 (articolul „The Influence of Mr. James Joyce" apăruse în *The English Review*, XXXII, apr. 1921, pp. 333—41).

52 Vezi Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, p. 172.

53 Cf. Walter Sutton, *Modern American Criticism*, Westport, Conn., 1963, p. 32.

54 Edmund Wilson, *Axel's Castle*, pp. 131—4. Pentru intervențiile anterioare ale criticului american în sprijinul lui Joyce, vezi articolele sale „Ulysses", în *New Republic*, XXXI (iul. 1922), pp. 164—6; „An Introduction to James Joyce", în *The Dial*, LXXVII (nov. 1924), p. 430.

55 T. S. E[liot], „A Foreign Mind", în *The Atheneum*, 4.VII.1919, p. 2.

56 T. S. Eliot, „*Ulysses*, Order and Myth", în *The Dial*, LXXV (nov. 1923), pp. 480—3.

57 Ezra Pound, „James Joyce et Pécuchet", în *Mercure de France*, CLVI (1 iun. 1922), pp. 307—20.

58 *Op. cit.*, pp. 171—223.

59 *Idem*, p. 179.

60 Vezi *idem*, pp. 181—3.

61 Arnold Bennett, *Things That Have Interested Me*, New York, 1936 p. 188 (articolul „Concerning James Joyce's *Ulysses*" a apărut prima dată în *The Bookman*, LV, aug. 1922).

62 Katherine Mansfield, *Letters*, Londra, 1932, p. 435.

63 George William Russell, *The Living Torch*, New York, 1938, p. 139.

64 Magalaner, Kain, *op. cit.*, p. 184.

65 D. H. Lawrence, *Phoenix*, 1936, pp. 517, 518.

66 *The Letters of D. H. Lawrence*, New York, 1962, p. 748.

67 Cf. Edmund Wilson, *The Crack-Up*, New York, 1945, p. 260.

68 Marshall McLuhan, „A Survey of Joyce Criticism", în *Renassence*, IV (Autumn, 1951), pp. 12—8.

69 Frank Swinnerton, *The Georgian Literary Scene*, New York, 1935, p. 106.

70 Philip Henderson, citat în Francis Russell, *Three Studies in Twentieth Century Obscurity*, Aldington, 1954, p. 88.

FINNEGAN

1

După apariţia lui *Ulise*, atmosfera din casa Joyce era mai puţin luminoasă decît ne-am fi putut aştepta. Mai ales după ce cartea îşi cîştigase atît de repede celebritatea, devenind o „investigaţie sigură" într-un uluitor joc de bursă : în aprilie, la numai două luni de la publicare, preţul cărţii crescuse în Anglia de la 3 lire şi 3 shillingi la peste 5 lire, iar în mai la 11 lire[1]. Şi după ce unii dintre cei mai de vază intelectuali ai vremii îşi făcuseră cunoscută admiraţia faţă de ea : înainte chiar de a fi scris în *Dial* recenzia[2] pentru care Joyce se va declara recunoscător, T.S. Eliot mărturisise că *Ulise* îi încurajase inovaţiile din *Ţara pustie*[3]. În *Jurnalul* ei, Virginia Woolf relatează o întîlnire pe care a avut-o cu poetul la scurtă vreme după ce fusese publicat romanul lui Joyce ; pentru întîia oară de cînd îl cunoştea, Eliot era „vrăjit, entuziast" : „Cum poate cineva să mai scrie după ce a săvîrşit imensul miracol al ultimului capitol ?"[4].

Joyce se împrietenise cu tînărul Hemingway, admirator fără rezerve al lui *Ulise,* care-i scria lui Sherwood Anderson, la scurt timp după apariţia romanului : „Joyce a scris o carte minunată, a dracului de bună"[5]. Dar nu se poate să nu fi auzit şi de reacţia foarte dezagreabilă a protectoarei lui Hemingway, Gertrude Stein : „Joyce e bun. E un bun scriitor. Oamenilor le place pentru că e incomprehensibil şi oricine îl poate înţelege. Dar cine a fost primul : Gertrude Stein sau James Joyce ? Nu uitaţi că prima mea carte mare, *Trei vieţi,* a fost publicată în 1908. Asta era cu mult înaintea lui *Ulise.* Totuşi, Joyce a realizat *ceva.* Influenţa lui e, însă, locală. Ca şi Synge, alt scriitor irlandez, a avut momentul lui de glorie"[6].

Iar George Moore a avut o izbucnire violentă : „Uite-l pe irlandezul ăsta, Joyce ; un soi de Zola de mîna a doua. Cineva mi-a trimis un exemplar din *Ulise.* Mi s-a

spus că trebuie să-l citesc, dar cine poate să-şi taie drum prin nămolul ăsta ? Am frunzărit-o, dar, Dumnezeule !, cît de tare m-a plictisit ! Joyce crede, probabil, că — fiindcă îşi tipăreşte toate cuvinţelele alea murdare — e un mare romancier : şi-a luat toate ideile de la Dujardin. Ce crezi despre *Ulise ?*". Şi, fără să aştepte răspunsul, a continuat pe acelaşi ton : Joyce e un nimeni, *Portretul artistului* — o carte fără stil şi distincţie (George Moore scrisese despre acelaşi subiect — *Confesiunile unui tînăr :* de ce încearcă un oarecine să scrie despre acelaşi lucru dacă nu e în stare să dea ceva mai bun ?), a avut unele merite în *Cei morţi,* dar *Ulise* e fără speranţă, nu e nici artă ; se pare că Joyce ar trăi în Paris : cu ce se ocupă, pentru că din cărţi nu are cum să trăiască, nimeni nu i le cumpără ; poate că are bani ; nu ştii ? ai putea afla ? [7].

Claudel a returnat cartea cu dedicaţia lui Joyce, numind-o „diavolească". Gide a vorbit despre ea ca despre „impostura unei capodopere" (mai tîrziu, însă, în 1931, unei scrisori de la autorul lui *Ulise* îi va răspunde cu sincera emoţie de a fi primit cîteva rînduri „de la marele Joyce" şi va face cunoscut evenimentul şi unei prietene comune, Adrienne Monnier : „Da, Joyce mi-a scris — o scrisoare minunată. Consideraţia mea faţă de el e atît de mare încît abia cutez să-i răspund" [8]).

Acasă, în Irlanda, oamenii se temeau ca nu cumva compatriotul lor „să-i fi băgat în carte". McAlmon, care în timpul elaborării episodului *Penelopa* se dovedise un mare admirator al lui Joyce, a refuzat să-i scrie o recenzie şi i-a comunicat autorului cărţii că a fost cît pe-aci să arunce romanul pe fereastră. Joyce a fost foarte măgulit cînd Desmond Fitzgerald, ministru al nou-creatului Stat Liber al Irlandei, l-a vizitat şi i-a spus că intenţionează să determine guvernul să-l propună pe scriitor pentru Premiul Nobel ; lucid, Joyce îi va scrie lui Stanislaus că o asemenea iniţiativă nu va avea alt rezultat decît demiterea lui Fitzgerald şi că, în nici un caz, Premiul nu îi va fi decernat.

Pentru prima dată, treburile financiare ale familiei stăteau bine (James îi scria lui Stanislaus că primise pînă atunci de la Harriet Weaver 8 500 de lire, sumă foarte importantă pentru vremea aceea). Aşa încît, în această privinţă, nu era nici o piedică împotriva planurilor Norei care voia să meargă în Irlanda, pentru că, pînă atunci, copiii nu îşi văzuseră bunicii.

James, însă, nu agrea ideea : evenimentele din țara lui îl neliniștеau. Cu toate că acolo triumfaseră principiile partidului Sinn Fein, pe care — în vremea exilului de la Trieste și de la Roma — le susținuse cu pasiune, perspectivele războiului civil i se păreau acum mai îngrijorătoare decît, odinioară, cele ale luptei cu englezii. Se temea și de reacția adversarilor lui (îl obseda amintirea întîmplării lui Parnell, căruia i s-a aruncat var nestins în ochi). Așa încît a declinat invitația ministrului irlandez al informațiilor, Desmond Fitzgerald, care îi propunea să facă o vizită în patrie.

Nu a izbutit s-o convingă pe Nora să rămînă la Paris : după o discuție aprigă (el i-a reproșat indiferența față de *Ulise)*, ea a plecat la începutul lui aprilie, împreună cu copiii, amenințîndu-l că nu se va mai întoarce, la care el a răspuns cu aceeași vehemență. Dar, imediat după plecarea ei, a regretat totul și a încercat s-o oprească la Londra. trimițîndu-i telegramă după telegramă și dînd scrisorilor lui un ton cît mai afectuos cu putință. Ea nu s-a lăsat convinsă, a plecat la Dublin, l-a vizitat pe John Joyce și, imediat după aceea, la Galway. La puține zile de cînd se afla în oraș, s-a hotărît, totuși, să se întoarcă : izbucniseră luptele între trupele Statului Liber și Armata Republicană Irlandeză. I-a fost dat să-i vadă pe soldați cum năvălesc în casă și iau poziție de tragere la ferestrele dormitorului. În gară Galway, trupele ambelor facțiuni au deschis focul asupra trenului pregătit de plecare : nimeni nu a fost rănit. De la Londra, Nora și copiii au plecat imediat la Paris : Joyce i-a primit ca pe niște „fii rătăcitori" și, spre deosebire de unii prieteni parizieni, nu a găsit deloc amuzante aventurile lor în Irlanda.

Avea de gînd, totuși, să meargă pentru cîtăva vreme la Londra. Dar, la sfîrșitul lui mai, o nouă criză a bolii lui de ochi l-a obligat să rămînă la Paris și să înceapă un tratament anevoios. Unul dintre medicii care l-au tratat a lăsat o descriere sugestivă a atmosferei din casa Joyce : cînd i s-a deschis ușa camerei din rue de l'Université, a fost uimit de incredibila dezordine de aici — cufere pe jumătate goale, haine atîrnînd peste tot, obiecte de toaletă risipite pe scaune, pe mese, pe dulap și pe cămin. Înfășurat într-o pătură, ghemuit pe podea, stătea un bărbat cu ochelari negri : în fața lui, în aceeași

poziție, o femeie. Între ei, o cratiță în care se mai vedeau oase de găină și, alături, o sticlă de vin pe jumătate goală. Pentru că nu era nici un scaun liber, medicul s-a așezat și el pe dușumea și a examinat ochii bolnavului. Medicamentul pe care i l-a prescris i-a ușurat pentru cîteva zile durerile ; dar, curînd după aceea, o nouă criză a făcut operația iminentă [9].

Vara, toată lumea pleca din Paris : chirurgul care îi fusese recomandat se întorcea abia în septembrie. În august, împreună cu Nora, a plecat la Londra. A întîlnit-o pe Harriet Weaver, pe care nu o știa decît din multele scrisori schimbate de-a lungul anilor. Întrebat despre planurile lui imediate, Joyce a răspuns : „Cred că o să scriu o istorie a lumii“ [10]. O nouă criză l-a obligat să consulte doi oftalmologi londonezi : sfatul lor a fost, ca și cel al confraților din Paris, să se opereze fără întîrziere. S-a întors la Paris și a încercat să-și convingă medicul curant să amîne intervenția chirurgicală pînă în primăvară : voia să petreacă iarna la Nisa, să evite iarna aspră de pe malurile Senei. Ochii îl dureau, erau mereu roșii : „Am impresia că e întruna seară“, îi spunea el lui Philippe Soupault [11]. Prin compensație, auzul îi devenise foarte sensibil : îi recunoștea pe oameni după pași.

I s-a îngăduit să plece în sud : la mijlocul lui octombrie, familia Joyce se afla la Marsilia și, peste cîteva zile, la Nisa, unde s-au instalat la Hôtel Suisse (James ținea întotdeauna la asemenea coincidențe sentimentale). Însă bolnavul nu s-a simțit bine, așa cum sperase : o toamnă rece, cu vînt și cu ploi. Intervenția unui medic din Nisa a ușurat pentru o vreme durerile ; dar era limpede că, nici pe Coasta de Azur, Joyce nu avea șanse să petreacă o iarnă liniștită. La 12 noiembrie se întorceau toți patru la Paris.

Joyce devenise iritabil, relațiile lui cu prietenii erau greoaie : a izbutit să o agaseze pe răbdătoarea Sylvia Beach, cerîndu-i insistent să-i întrebe pe critici (îi trimisese o listă cuprinzînd 15 nume) dacă, unde și cînd recenzaseră *Ulise*. Frank Budgen s-a simțit, pe drept, jignit cînd i s-a cerut înapoi o scrisoare în care lui Joyce i s-a părut că fusese prea sincer și că sinceritatea ar putea fi folosită cîndva în detrimentul lui (în cele din

urmă, scrisoarea i-a fost pur și simplu subtilizată lui Budgen, într-o seară cu multe pahare, într-un restaurant).

În martie 1923, o nouă criză a bolii de ochi a reactualizat problema operației ; medicii insistau, însă, asupra necesității extracției aproape a întregii danturi care, observaseră ei, era sursa infecției. Intervenția chirurgicală s-a făcut în trei etape, în aprilie ; ameliorarea întîrzia, Joyce își pierduse speranța : abia pe la mijlocul lui iunie a putut să citească vreo cîteva rînduri.

Între timp, materialul unei noi cărți se aduna lent în mintea lui. Cînd sculptorul August Suter l-a întrebat la ce lucrează, a răspuns sincer : „E greu de spus“. „Cel puțin, care e titlul ?“, a stăruit sculptorul. „Nu știu. E ca un munte pe care-l sfredelesc din toate direcțiile, dar nu știu ce voi găsi“ [12]. De fapt, titlul îl știa : i-l spusese Norei și era *Finnegans Wake*, inspirat de o veche baladă irlandeză. Joyce eliminase apostroful din titlul cîntecului popular *(Finnegan's Wake)* și crease astfel o ambiguitate voită, sugerînd deopotrivă moartea lui Finnegan și resurecția tuturor celor din spița Finneganilor.

Balada era mai curînd comică : zidarul Tim Finnegan se prăbușește de pe o scară înaltă și toți cred că a murit. Prietenii se strîng la priveghi, mănîncă, beau, sporovăiesc, se sfădesc ; whiskyul stropește cadavrul și, trezit de mirosul familiar, Tim Finnegan se întoarce printre cei vii. În spatele baladei și al subiectului ei amuzant, se ascunde, însă, o legendă mai veche, a înțeleptului mitic Finn MacCumhal. Joyce i s-a confesat unui prieten : în cartea lui, Finn agonizează pe malul rîului Liffey și istoria Irlandei și a lumii — trecute și viitoare — îi trece prin minte, asemenea obiectelor care plutesc pe rîul vieții [13].

Aceasta era „istoria universală“ despre care Joyce vorbise în discuția cu Harriet Weaver, la Londra : se întrevedea o construcție în care istoria și fabula comică se întrepătrund. Personajele vor fi umbre — asemenea celor ce se înfățișează în vis — ale eternei, „nesfintei“ familii Everyman („Oricine“), soția lui, copiii și urmașii lor, umblînd încoace și încolo de-a lungul rîului. În secolul al XX-lea, Everyman devine Humphrey Chimpden Earwicker, proprietar al unui local din Chapelizod, a cărui soție e Anna Livia, copiii — doi băieți gemeni (Shem și Shaun, întrupînd mitul fraților inamici) și o

fată (Isabel, cu o dublă personalitate). O lume neliniştită, stranie, pătimaşă. Dincolo de manifestările sale omeneşti, Earwicker e un gigant primordial, asemenea Ciclopilor mitologiei greceşti, un munte, un zeu, al cărui dublu aspect e sugerat de fiii lui ; Anna Livia e un rîu, un principiu al naturii ; Isabel — un nor.

„Oricine poate citi povestirile volumului *Oameni din Dublin* fără să le lege de celelalte opere ale lui Joyce ; dar *Portretul* se citeşte cu mai mult folos dacă e privit în perspectiva primelor trei capitole din *Ulise*... Cu toată obscuritatea lui, *Priveghiul lui Finnegan* devine ceva mai puţin impenetrabil pentru cititorul care ţine minte lecţia relaţiei dintre *Portret* şi *Ulise*“ [14].

E adevărat, Bloom a dispărut cu totul, Stephen nu pare a fi nici el prezent în carte (cel puţin numele lui nu mai e rostit de nimeni). Deşi, într-o analiză amănunţită a aluziilor din *Finnegan*, o exegetă credea că poate descoperi şi unele referiri la eroul *Portretului* şi al lui *Ulise* [15]. Dar, în ansamblu, noua carte reprezintă o dezvoltare a sistemului de construcţie din cea anterioară. Ellmann semnalează o posibilă relaţie între cele două opere : în finalul lui *Ulise*, Molly şi Leopold mănîncă o plăcintă cu fructe, aşa cum Adam şi Eva împart mărul biblic, motiv al căderii lor ; *Finnegan* începe tocmai cu căderea primilor oameni [16]. Confruntarea dintre Shem şi Shaun e, „în mare măsură, dezvoltarea unei teme care se află în centrul *Portretului* şi al lui *Ulise*“ [17]. Conflictul dintre Shem şi Shaun e o ciocnire dintre două tendinţe potrivnice ale sufletului omenesc. Opoziţia dintre ei e una dintre puţinele teme ce se revelează la o primă lectură a lui *Finnegan ;* dar sensul exact al conflictului rămîne abscons dacă nu e pus în relaţie cu prezenţa disimulată a celor doi fraţi în scrierile anterioare ale lui Joyce.

Shem şi Shaun — vor constata comentatorii, după publicarea lui *Finnegan* — făcuseră parte şi din substanţa epică a *Portretului*. Fiecare din cei doi gemeni e o personificare a lumilor — intelectuală şi emotivă — ale lui Stephen şi, implicit, ale lui Joyce însuşi. Conştiinţa lui Stephen fusese tulburată, încă din copilărie, de o opoziţie ireconciliabilă între ideal şi real, opoziţie care anticipează tema Shem-Shaun. Stephen e îngrozit de urîţenia şi de cruzimea lumii din preajmă. Din cînd în cînd,

el încearcă să alunge sordidul din propria conştiinţă — dar e incapabil să se apere de năvala imaginilor care îl dezgustă. Rezultatul e o dilemă intelectuală şi emoţională care îl obligă pe Stephen să lupte (dar în van) împotriva unor forţe decisive: dar el nu poate să se sustragă realităţii apăsătoare. În capitolele de început ale lui *Ulise*, această *Telemahie* joyciană, Stephen devine pe deplin conştient de îngustimea viziunii sale. În *Portret*, credea că unica soluţie a dilemei e exilul, pentru că numai astfel se poate salva din „plasele în care îl ţin prizonier: familia, religia" şi tradiţia conservatoare a naţionalismului irlandez; încercarea lui de evadare dă, fatalmente, greş. Zborul „pe aripile frumuseţii" pe deasupra „lumii vulgare" se frînge: conştiinţa lui e împovărată de viziunea păcatului.

Nici Stephen şi nici cititorul care vrea să cuprindă întreaga realitate a conştiinţei joyciene nu au cum evita această contradicţie fundamentală, pentru că nici sordidul din existenţă nu poate fi ocolit. În *Finnegan*, prăpastia dintre urîţenie şi frumos care se deschisese în conştiinţa lui Stephen separă făptura lui Shem de aceea a lui Shaun. Cu alte cuvinte, Stephen din *Portret* e surprins într-un moment al evoluţiei care corespunde perspectivei lui Shaun; cel din *Ulise* e o anticipare a lui Shem. În viziunea lui Joyce, Shaun e cunoaşterea de sine, Shem e dezamăgirea de sine şi ipocrizia.

Încă din 1922, Joyce stabilise că „*Finnegan* va fi o carte a nopţii, aşa cum *Ulise* fusese o carte a zilei" [18]. Dar noaptea, cînd chiar imaginile realului sînt ascunse de întuneric, deformate de cîte o lumină care se iveşte pe neaşteptate, limbajul însuşi trebuie să fie altul decît cel obişnuit. Evident, lucrurile se complică dacă intervine şi visul. Max Eastman îşi aminteşte cum încerca Joyce să-şi justifice noul tip de demers lingvistic: „Cînd scriu despre noapte, nu pot, am simţit că nu pot să folosesc cuvintele în relaţiile lor obişnuite. Folosite astfel, ele nu exprimă înfăţişarea în noapte a lucrurilor, aşa cum o sesizează diversele stagii ale minţii — conştient, apoi semiconştient, apoi cel subconştient. Am descoperit că aceasta nu se poate realiza cu cuvintele aşezate în raporturile şi în articulaţiile lor obişnuite. Cînd vine dimineaţa, desigur, toate vor fi din nou clare... Atunci le voi restitui engleza. Nu le distrug pentru totdeauna" [19].

Tehnica lui complicată va consta în crearea unor calambururi ce includ cuvinte aparţinînd mai multor limbi : botezase acest procedeu „lucru în straturi". La urma urmelor, îi spunea el lui Budgen, ricanînd, „Biserica romano-catolică a fost clădită pe calambur", referire la jocul de cuvinte pornind de la numele apostolului Petru, interpretat de catolici ca o recunoaştere a drepturilor conferite lor prin intermediul celui dintîi papă. Învinuirii că limbajul lui e trivial a răspuns tot printr-un joc de cuvinte : „Da, unele sensuri sînt triviale, altele sînt cvadriviale"[20].

Mult mai tîrziu, într-un admirabil eseu consacrat *Retragerii din cuvînt,* George Steiner va stabili locul pe care îl are opera joyciană în amplul proces de reevaluare a funcţiei limbajului : „Fără nici o îndoială, cel mai exuberant contraatac lansat de vreun scriitor modern împotriva restrîngerii limbajului e cel al lui James Joyce. După Shakespeare şi Burton, literatura nu a cunoscut nici un gurmand mai mare al cuvintelor. Ca şi cum ar fi ştiut că ştiinţa a desprins de limbaj multe din fostele sale posesiuni şi teritorii exterioare, Joyce s-a hotărît să anexeze o nouă împărţire subterană. *Ulise* a prins în strălucitoarea sa plasă amestecul viu al existenţei subconştiente ; *Finnegan* subminează bastioanele somnului. Opera lui Joyce, mai mult decît oricare alta de la Milton încoace, redă simţului englezesc al auzului vasta măreţie a moştenirii sale. Ea comandă numeroase batalioane ale cuvîntului, chemînd înapoi în rînduri cuvinte adormite sau ruginite de mult şi recrutînd altele noi, prin forţa imaginaţiei"[21].

Joyce năzuia să „invadeze" lumea visurilor. Faţă de concluziile lui Freud şi de întreaga şcoală psihiatrică nutrea o indiferenţă pe care unii au interpretat-o drept „dezgust". Era însă convins, încă din tinereţe, că visele aduc la suprafaţa conştiinţei un univers pe care, altminteri, omul nu are cum să-l cunoască. Aflăm că lui Edmond Jaloux i-a spus cîndva că noul roman „va ilustra estetica visului, în care formele se alungesc şi se multiplică, viziunile trec de la trivial la apocaliptic, creierul ia rădăcinile vocabulelor să facă din ele altele, capabile să dea nume fantasmelor, alegoriilor, aluziilor"[22].

Prietenii lui, William Bird, Myron Nutting, Herbert Gorman au notat unele vise povestite de Joyce ; cele

mai multe par un amestec de texte inițiatice și de *1001 de nopți*. Bineînțeles, ele trebuiesc privite cu anume scepticism, de vreme ce, fie cei care le-au repovestit, fie Joyce însuși au înfrumusețat unele vise, adevărate poate. În toate cărțile lui, Joyce și-a transformat personajele în făpturi aparținînd deopotrivă realului și mitologicului ; dar, în *Finnegan*, procedeul va fi mai explicit decît fusese pînă atunci.

Nu numai personajelor din *Portret* sau din *Ulise* exegeza joyciană le-a descoperit modelele reale. Shem și Shaun, pe care scriitorul i-a investit cu atîtea sensuri complexe, erau inspirați de doi frați slabi de minte, două haimanale din Dublin, James și John Ford ; dealtminteri, în oraș erau cunoscuți sub numele de „Shem și Shaun" și se făcea mult haz de vorbirea lor neinteligibilă și de mersul lor caraghios, dezordonat. Singura îndeletnicire de care erau în stare era să aducă pe teren bastoanele jucătorilor de cricket și să poarte pe străzile cartierului reclamele unui magazin din apropiere [23]. Mai sînt, evident, încă două modele folosite aici de Joyce : Stanislaus și el însuși. Adaline Glasheen a demonstrat, însă, că el a recurs și la sugestii literare, preluate din opere puțin cunoscute [24] și care au intrat din nou în actualitate datorită relațiilor lor (dealtminteri, îndeajuns de obscure) cu proza lui Joyce. De la aceste date imediate, cei doi frați vrăjmași și-au dilatat identitatea, devenind eroii legendei hagiografice, „Nick" (diavolul) și „Mick" (arhanghelul Mihail).

Harry Levin a revelat alte cupluri contrare (introduse, după opinia sa, ca urmare a doctrinei lui Bruno, doctrină a „reconcilierii antitezelor", admirată odinioară de elevul de la Clongowes) ; „torcînd un comentariu răsucit" al panteismului brunian, *Finnegan* creează dihotomii antagonice, „suspectîndu-i pe toți oamenii că ar fi potențiali antagoniști" [25]. De aici, lista opozițiilor crește aproape fără limită evocînd personaje mitologice, istorice, literare : Cain și Abel, Castor și Polux, guelfii și ghibelinii, York și Lancaster, Napoleon și Wellington, Stella și Vanessa...

„Acumularea identităților" e unul dintre procedeele esențiale din *Finnegan :* Joyce nu crede că un individ poate fi atît de extraordinar, încît să nu reflecte alți indivizi sau alte situații. Stephen Dedalus pleca *pentru*

a milioana oară să întîlnească realitatea. Victor Bérard îi confirmase lui Joyce credința că Ulise urmase, în legendarele lui rătăciri, drumuri comerciale stabilite cu multă vreme înainte. „Joyce nu lega numai legenda de faptul real, ci și faptul real de legendă... Pentru el viața *era cu adevărat* fermecată ; natura era, în același timp, banală și magică, detaliile ei cele mai obișnuite erau îmbibate cu miracole, manifestările ei miraculoase erau pătrunse de obișnuit“ [26].

Într-un studiu meticulos și foarte informat, Marian Popa a atras atenția asupra largilor disponibilități ale sistemului onomastic din *Finnegan* [27] *:* rezultatul se bazează pe un efect care trebuie căutat în sfera proceselor psihologice [28]. Concluzie menită să adauge un element important criteriilor multiple, deliberat introduse de Joyce în procedeele halucinantelor sale calambururi.

Samuel Beckett a remarcat că, „pentru Joyce, realitatea era o paradigmă, ilustrare a unei reguli care nu poate fi formulată“ [29]. „Regula“ poate fi, totuși, presupusă. Ea nu se referă la „perceperea ordinii sau a dragostei“ ; mult mai modestă decît atît, ea e o *percepere a coincidențelor.* În conformitate cu o asemenea regulă, realitatea — indiferent de modul cum o manipulăm — nu își asumă decît un număr finit de forme : toate obiectele și ființele care se modifică necontenit, dar modificările sînt limitate ca număr. Pe Joyce îl interesau variațiile și coincidențele : Bloom se consola cu gîndul că orice trădare e numai un moment dintr-o serie infinită [30]. Aflăm de la Ellmann că îl interesau experiențele cubiștilor — probabil cele din faza sintetică, ulterioare lui 1911, de vreme ce urmărea, în primul rînd, modul în care artiștii „stabileau relații diferite între aspectele aceluiași obiect“ [31] ; unui prieten i-a cerut să-l ajute să studieze permutările posibile ale unui grup de obiecte.

„Permutările“ și „suprapunerile de identități“ rămîneau, astfel, în domeniul obiectivului. Mitologicul nu se substituia realului : Joyce credea în suprapunerea celor două domenii de existență a ideii, dar legea care le guverna aparținea raționalului. La urma urmelor, calamburul joycian nu e involuntar, el poate fi spontan (deși, de cele mai multe ori, provine din asocieri trudnice de cuvinte, din distilări îndelungate ale efectelor sonore, din

analiza unor cuvinte aparținînd unor limbi diverse), dar rareori notează țîșnirea din subconștient a unor imagini legate între ele în chipuri neașteptate.

Coincidențele se produceau adesea și în *Ulise* : Bloom și Stephen se gîndeau, de multe ori, la același lucru. Dar în *Finnegan* ele alcătuiesc însăși armătura construcției narative ; aici, prezentul și trecutul coincid, ciclurile dezvoltării istorice în spirală, așa cum le concepea Vico, se suprapun și se unesc. Joyce ajunge la concluzia că prezentul și trecutul nu există, că timpul (și limbajul, care e „expresia timpului") reprezintă doar o serie de coincidențe, „generale, existente în întreaga omenire". „Cuvintele se contopesc cu alte cuvinte, oamenii cu alți oameni, întîmplările cu alte întîmplări, ca ambiguitățile unui calambur sau ale unui vis. Umblăm prin întuneric pe drumuri cunoscute"[32].

Lui Joyce i-au trebuit 9 ani să creeze cadrul general al lui *Finnegan ;* la 11 martie 1923 îi scria vechii sale prietene, Harriet Weaver : „Ieri am scris două pagini — primele pe care le-am scris după finalul *Da* din *Ulise.* Am găsit un toc și, cu destulă greutate, le-am copiat cu un scris mare pe o coală dublă, format mic, așa încît le-am putut citi. *Il lupo perde il pelo ma non il vizio,* spun italienii. Lupul își schimbă părul, dar nu și năravul, sau leopardul nu-și poate spăla petele de pe blană"[33]. Compunerea operei nu va fi încheiată înainte de 1939.

Acești aproape 17 ani au fost anii unei recunoașteri internaționale a scriitorului ; dar și ai unei grave tragedii familiale și ai unei boli care avansa amenințător, fără leac. „Și cu toate acestea, în pofida bolii, a deznădejdii și a îndoielilor prietenilor săi, Joyce nu și-a abandonat niciodată proiectul, ambițios și fantastic. Scrisorile lui din această perioadă se citesc cu durere, pentru că sînt pline de detaliile unor crize personale ; dar o temă vitală e prezentă pretutindeni — Joyce s-a consacrat cu totul acestei *Opere-în-curs-de-elaborare* («Work in Progress»)"[34].

Walton Litz insistă asupra unei concluzii la care, în ultima vreme, explicit sau în formulări mai prudente, au aderat mai mulți exegeți : „*Finnegan* e o operă suprem rațională"[35]. În anii '20, Joyce era prieten cu mulți scriitori care încercau să exploateze aspectele iraționale ale limbajului ; dar — în această privință, mărturiile sînt

numeroase — nu le-a împărtășit convingerile artistice. Dealtminteri, reacția total nefavorabilă a Gertrudei Stein nu poate fi pusă, cu siguranță, numai pe seama invidiei unei scriitoare deprinsă să fie considerată șefă necontestată a mișcării literare moderniste și care asista la succesul unei opere create în afară (poate chiar *împotriva*) influenței sale.

Noua carte a lui Joyce e, în esență, o continuare a ultimelor capitole din *Ulise*. Cei care l-au cunoscut bine pe scriitor în vremea în care se apropia de încheierea rătăcirilor lui Bloom au consemnat evoluția, din ce în ce mai pronunțată, spre încorporarea în operă a unor structuri simbolice : în *Ithaca*, aproape fiecare detaliu al realității a devenit un „punct de plecare pentru un complicat comentariu simbolic". Procesul va fi aprofundat în *Finnegan*. „Se părea că *Ulise* crease limite ale tehnicii romanului : *Finnegans Wake* împinge aceste limite dincolo de orice margini imaginabile. Se părea că în *Ulise* limbajul făcuse dovada tuturor posibilităților lui : *Finnegans Wake* duce limbajul dincolo de orice granițe ale comunicabilității. Se părea că *Ulise* reprezentase cea mai pasionantă tentativă de a da o fizionomie haosului : *Finnegans Wake* se autodefinește ca un *chaosmos* și ca un *micro-chasm* și constituie cel mai terifiant document de instabilitate formală și semantică din cîte am cunoscut vreodată"[36].

Concluzia lui Eco nu se opune aceleia a comentatorilor care au interpretat *Finnegan* ca pe o dezvoltare a procedeelor din *Ulise :* haosul din noua carte nu e o izbîndă a iraționalului. E un haos *creat* meticulos, urmărind să cuprindă imensitatea haosului care înseamnă, pentru Joyce, universul însuși. *Finnegan* nu a fost scris, ci construit. Încă din 1935, Ion Biberi sesiza sensul adecvării noului demers al scriitorului la un scop mai complex : „Dacă în *Ulise,* Joyce țintește crearea unei expresii mai mlădioase prin dislocarea sintaxei și emanciparea de sub rigiditatea formei, în noua lucrare «Work in Progress» autorul pare a încerca o revoluție tehnică mai profundă, vizînd însuși materialul prim al expresiei : cuvîntul. Încă din *Ulise* am remarcat încercări în acest sens : onomatopeea, creația verbală prin fuziune de cuvinte, ritmul imitativ, aliterația. «Work in Progress»... pare a aduce această limbă personală, nouă,

adecvată cerinţelor poetului. Vehiculul expresiei e supus unei noi elaborări, cuvîntul îşi pierde rezonanţa cotidiană, accepţia chiar, se întregeşte prin fuziuni noi, prin valorile nebănuite atribuite de context, printr-o întreagă alchimie de refontă şi creaţie... «Work in Progress» iluminează procesul de naştere al limbajului, după cum *Ulise* sondează adîncurile virtuale şi regiunile informabile ale sufletului. Spontaneitatea procesului natural e însă înlocuită cu creaţia conştientă, voită. Joyce reuşeşte să redea aceeaşi instabilitate şi efervescenţă, aceeaşi pipăire nesigură a posibilităţilor. El recunoaşte că, în prezent, limbajul a intrat într-o fază de relativă fixitate, fiind îndiguit în anume limite de evoluţie. Joyce sparge cadrele de cristalizare ale cuvîntului şi încearcă să-i elibereze tot sucul primitiv, toate resursele de frăgezime şi culoare, de sugestie şi incantaţie. El reîntronează epoca de primitivism spontan, de ţîşnire proaspătă şi nesecată a vorbirii articulate, înainte de a se fi statornicit în forma actuală" [37].

Precizările lui Ion Biberi (autor al celui dintîi studiu românesc de oarecare întindere consacrat scriitorului irlandez) au calitatea de a înlesni reconstituirea intenţiilor lui Joyce ; venind din partea unui cercetător foarte avizat al psihicului uman, ele depun mărturie în sprijinul ideii că scriitorul nu a clădit un univers al hazardului, al întîlnirilor inexplicabile între cuvinte, un univers în care apariţii imateriale, siluete de penumbră ale personajelor se suprapun şi creează alte apariţii transparente ; Joyce nu a transcris, impersonal, visele şi coşmarurile unei conştiinţe care îşi pierde orice contact semnificativ cu realul, ci a recreat deliberat zonele în care cuvîntul şi sensurile lui capătă treptat materialitate.

Foarte caracteristică e comparaţia pe care, cu instrumentele analizei psihiatrice, exegetul român o trasează între un scurt fragment preluat din episodul *Hades* şi „monologul unui bolnav de confuzie mentală". La Bloom, relaţiile între cuvinte sînt stabilite pe temeiul normelor logice : e „starea de reculegere calmă şi gravă a omului susţinut de cadrul social în care se află integrat" ; limbajul „nu e incoerent şi dezorganizat, ci organic şi închegat", în opoziţie evidentă cu vorbele fără şir, întîmplătoare ale bolnavului [38]. Într-un studiu mult ulterior celui din *Revista Fundaţiilor*, Ion Biberi va aprofunda

înțelesurile monologului interior al lui Joyce, observînd, printre altele, că „se statornicește și o corespondență a planului direct al realității cu o lume mitologică și de variate simboluri, deși această corespondență este mai simplă, neluînd forma multiplă, etajată pe opt planuri, pe care comentatorii, după indicațiile lui Joyce, au deslușit-o în structura primului roman. Simbolurile structurează și de data aceasta țesătura romanului, dîndu-i densitate și semnificație" [39].

Țelul lui Joyce era acela de a „construi o mitologie în care fiecare detaliu al comportării umane — trecute, prezente sau viitoare — să poată fi legată de ciclurile istoriei" [40]. I s-a obiectat, dealtminteri, lui Joyce că recurge prea des la detalii din mediul înconjurător, „fără să-i pese de natura lor, fie ele trîntitul unei uși sau un strănut" [41]. Dar tocmai acesta este elementul fundamental al doctrinei literare a scriitorului : dacă toate lucrurile sînt egale între ele, dacă structurile lumii ne cuprind pe toți, tot ce se petrece în lume, tot ceea ce există, atunci orice amănunt e util, el ascunde o semnificație și singura problemă e să știi să-l descoperi.

Finnegan e, „cu siguranță, cea mai dificilă carte scrisă în limba engleză și e probabil că așa va rămîne timp îndelungat" [42]. Cîndva, chiar și unii dintre admiratorii lui Joyce au declarat că *Ulise* trebuie citit „ca o enigmă" căreia i se caută „soluțiile" ; între timp, cartea nu mai e considerată „ilizibilă", în parte datorită uriașei opere exegetice, în parte pentru că literatura creată în ultimele decenii (desigur, în bună măsură, sub înrîurirea lui Joyce) a creat o obișnuință a lecturii scrierilor ce prezintă dificultăți nu întru totul diferite de acelea conținute de cartea publicată în 1922. S-a spus, de pildă, că, dacă un cititor poate înțelege *Tărîmul pustietății* (de fapt, T.S. Eliot își recunoaște datoriile față de *Ulise* pe care l-a citit în timpul elaborării poemului său), poate înțelege și romanul lui Joyce. Literatura universală de pe la sfîrșitul anilor '40 pînă astăzi a creat un public — și, fără îndoială, o tradiție critică — pentru care scrierile de tipul lui *Ulise* nu mai constituie „o enigmă".

Dar *Finnegan* constituie o experiență de un gen diferit : în măsura în care e *unică, irepetabilă,* opera lui Joyce conduce spre un drum închis. Afirmație tautologică pe care, totuși, comentatorii o fac adesea, pentru a accentua imposibilitatea oricărei analogii cu alte scrieri

din literatura lumii și, implicit, a imitațiilor. Principiile estetice ale lui Joyce, așa cum sînt ilustrate de *Finnegan* pot să nu se deosebească prea mult de cele ale altor scriitori din acest secol : dar amploarea și complexitatea schemei constructive nu pot fi reluate la o scară cît de cît apropiată de dimensiunile pe care le au ele în această carte pentru descifrarea căreia, chiar dacă nu e nevoie „să înveți o limbă nouă" (la urma urmelor, *Finnegan* e scrisă, totuși, în engleză), toată lumea recunoaște că sînt necesare mari și grele eforturi.

NOTE

1 Magalaner, Kain, *op. cit.*, p. 177.

2 T.S. Eliot, „Ulysses, Order and Myth", în *Dial* (nov. 1923) ; retipărită în Seon Givens, *James Joyce : Two Decades of Criticism*, New York, 1948 : „manipularea unei paralele continue între contemporaneitate și antichitate are importanța unei descoperiri științifice" (p. 201).

3 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 542.

4 Cf. Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, Londra, 1954, p. 363.

5 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 543.

6 Cf. *ibid.*

7 *Idem*, pp. 543—4.

8 *Idem*, p. 544.

9 *Idem*, pp. 549—50.

10 *Idem*, p. 551.

11 *Ibid.*

12 *Idem*, p. 556.

13 *Idem*, p. 557.

14 Darcy O'Brien, *The Conscience of James Joyce*, p. 218.

15 Vezi Adaline Glasheen, *A Second Census of „Finnegans Wake"*, Evanston, 1963, p. 63.

16 Ellmann, *James Joyce*, p. 558.

17 Darcy O'Brien, *op. cit.*, pp. 218—9.

18 Joseph Campbell, *Finnegan the Wake*, în *James Joyce : Two Decades of Criticism*, p. 166.

19 Max Eastman, *The Literary Mind*, New York, 1931, p. 101.

20 Frank Budgen, *James Joyce*, în *James Joyce : Two Decades of Criticism*, p. 24.

21 George Steiner, *The Retreat from the Word* (1961), în volumul *Language and Silence*, New York, 1970, p. 31.

22 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 559.

23 *Idem*, p. 562.

24 Adaline Glasheen, *op. cit.*, p. 119.

25 Harry Levin, *James Joyce : A Critical Introduction*, p. 124.

26 Ellmann, *James Joyce*, p. 562.

27 Marian Popa, *Forma ca deformare*, București, Editura Eminescu, 1975, pp. 30—5.

28 *Idem*, pp. 34—5.

29 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 562.

30 Vezi *Ulysses*, p. 716.

31 Ellmann, *James Joyce*, p. 563.

32 *Ibid.*

33 *Letters*, p. 202.

34 A. Walton Litz, *James Joyce*, New York, 1972, p. 99.

35 *Ibid.*

36 Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, 1962, p. 311 ; secțiunea „Dalla *Summa* al *Finnegans Wake* — Le poetiche de Joyce" (pp. 215—354) nu a fost inclusă în versiunea românească a *Operei deschise*.

37 Ion Biberi, „James Joyce", în *Revista Fundațiilor Regale*, anul II, nr. 5 (1 mai 1935), pp. 403—4.

38 *Idem*, pp. 398—9.

39 Ion Biberi, *Eseuri și foiletoane critice*, București, Editura Minerva, 1982, p. 190 (studiul *Monologul interior în opera lui James Joyce* e datat 1965).

40 A. Walton Litz, *op. cit.*, pp. 99—100.

41 Marilyn French, *The Book as World*, p. 267.

42 A. Walton Litz, *op. cit.*, p. 100.

2

În 1936, în timpul unei călătorii la Copenhaga, Joyce îi mărturisea unui prieten danez: „Din 1922, de cînd am început «Work in Progress», nu am mai trăit o viață normală. Cartea cere o concentrare teribilă. Vreau să descriu însăși noaptea: ea a devenit pentru mine mai reală decît realitatea și tot ce știam, tot ce-mi era familiar, a condus numai și numai spre carte. Nu sînt aici personaje individuale — e ca într-un vis, stilul lunecă lent și ireal, așa cum se întîmplă în vis“ [1].

Poate că au dreptate cei care socotesc că „visul“ din *Finnegan* se explică, în bună parte, prin presiunea insuportabilă a evenimentelor din familia Joyce asupra conștiinței scriitorului [2]. „Concentrarea teribilă“ asupra cărții a subminat relațiile de familie care, nici înainte, nu erau prea trainice. Cei doi copii, George și Lucia, se simțeau în casa de la Paris, în preajma unui tată preocupat obsesiv de cartea „ce descrie însăși noaptea“, ca într-o lume a nopții, fără ieșire [3]. Afirmație, evident, nedreaptă: Joyce își iubea copiii, avea multă încredere în ei, în talentul de cîntăreț al lui George, în cel de desenatoare al Luciei. Sora mai mică a Norei, Kathleen, care în vara lui 1923 i-a vizitat la Londra și, apoi, și-a petrecut vacanța împreună cu ei în Sussex, și-l amintește pe cumnatul ei ca pe un om afabil, privind cu indulgență stîngăciile de provincială ale tinerei care ieșise pentru prima dată din orașul irlandez patriarhal. I s-a părut mai curînd că Nora e rigidă și neînțelegătoare: „E un om slab, Kathleen, i s-a plîns ea, vorbind despre James: trebuie să stau mereu după coada lui. Aș fi vrut să mă mărit cu un om așa cum a fost tata. E o viață grea cînd ești măritată cu un scriitor“ [4]. „Iar e prins de o carte“, îi spusese ea, cu neascunsă ironie, surorii ei.

Cartea era, evident, *Finnegan*: în vara acelui an, 1923, Joyce lucra la prima formă a trei fragmente disparate

și, în două luni, iulie și august, va scrie cu totul șapte pagini. Pe la mijlocul lui septembrie încheiase prima formă a încă unui fragment — alte 16 pagini. La începutul lui octombrie, Harriet Weaver primea o scrisoare în care Joyce îi mărturisea că problemele structurii lui *Finnegan* sînt mult mai dificile decît cele întîmpinate la compunerea lui *Ulise* [5]. Îl cita din nou pe Vico, la care nu contenea să admire viziunea istorică, desfășurată în cicluri, fiecare dintre ele reprezentînd cîte o epocă a dezvoltării umanității — teocratică, aristocratică, democratică — și urmată de un *ricorso*. Dar nu împărtășea interesul filosofului italian față de aceste cicluri ca diviziuni cronologice ale unei „istorii ideale eterne", ci le interpreta ca pe niște reflexe ale unor realități psihologice (de fapt, de psihologie socială) care se combină neîncetat în forme mereu înnoite, dar — prin forța lucrurilor — se întorc la înfățișări cunoscute, repetîndu-le, pe un alt plan, pe cele mai vechi, din ciclurile anterioare. „Folosesc aceste cicluri ca pe o urzeală a țesăturii mele" [6], declara el cîndva.

„Nu voi acorda o atenție excesivă acestor teorii : le voi folosi pentru ceea ce e valoros în ele ; dar ele și-au croit treptat drum spre mine, datorită circumstanțelor propriei mele vieți" [7]. Unui alt prieten, Eugene Jolas, îi explica : „Aș putea să scriu cu ușurință povestea asta în maniera tradițională. Orice romancier cunoaște rețeta. Nu e foarte greu să urmezi o schemă simplă, cronologică, pe care criticii o vor înțelege. Dar eu încerc să spun povestea acestei familii din Chapelizod într-un fel nou. Timpul și rîul și muntele sînt adevărații eroi ai cărții mele. Și totuși, elementele sînt exact cele pe care le poate folosi orice romancier : bărbatul și femeia, nașterea, copilăria, noaptea, somnul, căsătoria, rugăciunea, moartea. Nimic nu e paradoxal în toate acestea. Încerc doar să construiesc mai multe planuri ale narațiunii cu un scop estetic unic. L-ai citit vreodată pe Laurence Sterne ?" [8].

Semnificativă această invocare a unui scriitor irlandez într-un moment în care Joyce punea fundațiile viitoarei sale construcții. Proiectată pe fundalul vast al istoriei umanității, acțiunea lui *Finnegan* e clădită, totuși, din elemente ale istoriei și ale legendei irlandeze. Balada *Priveghiului lui Finnegan*, de la care pornea Joyce, putea fi un pretext ; dar episoadele ce alcătuiesc substanța

narativă însăşi a cărţii sînt preluate din tradiţia irlandeză şi sensurile lor sînt amplificate pînă cînd cuprind întreaga istorie umană.

Comentatorii lui *Ulise* descopereau în structura romanului o preluare a construcţiei homerice: „uneori, ordinea *Odiseii* e dislocată sau comprimată şi uneori analogiile sînt îndeajuns de îndepărtate ; dar Joyce a păstrat constant în minte paralelismul, deopotrivă ca model structural şi ca sugestie simbolică" [9]. În afara ambivalenţei formale, naraţiunea joyciană „e polisemică, urmînd un modul cvadrimorfic preluat de la Dante" [10]. Cele patru nivele danteşti erau realul, alegoricul, moralul şi anagogicul ; acesta din urmă, însă, „nu e reprezentat de nici o dimensiune spirituală a lui *Ulise*" [11]. (Richard Kain stabilea alte patru nivele : clasic, medieval, naturalist şi poetic, adică homeric, simbolic, cel al timpului şi spaţiului, cel tonal [12]). Oricare ar fi, însă, tiparele structurale, ele se aplică la un individ cu o identitate precisă, aparţinînd unui moment şi unui spaţiu istoric programatic delimitat : Bloom. Dintre toate însuşirile homericului Ulise, una nu se regăseşte în nici un chip la eroul lui Joyce : pioşenia ; acest Ulise de la începutul secolului al XX-lea e foarte vag catolic, la fel de vag protestant, iar din religia strămoşilor săi evrei nu mai păstrează nici o urmă. El e un umanist agnostic şi, aşa cum sugerează Stanford, Dumnezeu nu îl interesează (după cum nici el nu îl interesează pe Dumnezeu). La rîndul său, Dedalus e conştient de doctrinele religioase, de obligaţiile pe care i le stabilesc ele, dar întreaga lui evoluţie marchează o repudiere tot mai decisă a lor. „Tiparul şi arhetipul lui Bloom sînt însuşite de la Ulise, nu de la Cristos. Lumea eroică e pierdutul său Eden ...nu Paradisul lui Adam" [13].

Astfel încît Leopold Bloom nu e, pur şi simplu, un Ulise în haine moderne, „şi nici Ulise nu e o versiune vulgar naturalistă a tradiţiei" [14]. Interpretată din această perspectivă, a ilustrării ample a celor patru niveluri danteşti, cartea nu e o ipostază a poemului eroi-comic (şi, cu atît mai puţin, a unei viziuni antieroice). Detaliile sordide care se acumulează în construcţia personajului aparţin mediului şi ele sînt absorbite datorită „prudenţei, milei, temperanţei, răbdării, simţului său de dreptate" [15] ; dar, în ultimă analiză, el e portretul unui individ care participă cu o „compasiune umanistă" la evenimentele

existenței altora și, în cele din urmă, își îndeplinește un adevărat catharsis, biruind primejdiile și dezastrele propriei vieți.

Una dintre întrebările care revin frecvent în exegeza joyciană e dacă Bloom e un autoportret al scriitorului. Întrebare cu răspunsuri diferite, la fel de bine argumentate. Cred, însă, că Stanford are dreptate să deosebească două momente ale raportului dintre scriitor și personajele sale : cel dintîi (pe care l-aș numi *timpul interior* al romanului, cel în care e fixată acțiunea), momentul stabilit de carte — o zi anume a anului 1904, cînd Joyce avea 22 de ani și cînd Stephen împlinea aceeași vîrstă, purtînd cu sine multe gînduri ale scriitorului însuși din acea vreme. Cel de-al doilea, perioada compunerii cărții, 1914-22, cînd Joyce are multe lucruri în comun cu Bloom. Dar, în ansamblu, personajele din *Ulise* se amplifică pînă cînd umplu întregul spațiu al umanității și amănuntele autobiografice capătă dimensiunile universalului.

În *Finnegan*, procesul mi se pare a se produce în sens invers. Dante rămîne și aici modelul lui Joyce : dar tiparul pe care îl introduce el în construcția epică e reinterpretat din perspectiva dominatoare a filosofiei lui Vico, „o teorie deloc prea rectiliniară a evoluției societății umane și un testament al pietrelor tuturor celor morți către unii dintre cei care trăiesc“ [16]. Modelul repetiției însușite de Joyce de la Vico „e o versiune istorică a escatologiei lui Dante : *Infernul, Purgatoriul, Paradisul.* Trei perioade consecutive sînt caracterizate ca reprezentînd divinul, eroicul și socialul. Fiecare perioadă contribuie cu instituțiile ei caracteristice (religia, căsătoria, ritualurile de înmormîntare) și cu virtuțile corespunzătoare (pioșenie, onoare, datorie). Haosul vîrstei întunecate face loc formelor de expresie literară — fabulosului și, mai apoi, istoricului ; limbajului originar, hieroglific, îi succede vorbirea metaforică și, după un timp, stilul epistolar și cotidianul profan. Ridicarea orașelor e încununarea activității umane din aceste trei epoci, dar ruinele civilizației apuse anticipează prăbușirea orașelor“ [17].

Prezentare, în linii mari, exactă ; cu toate că, mi se pare, relațiile propuse de Levin sînt uneori discutabile : mi-e greu, de exemplu, să înțeleg de ce ritualurile de înmormîntare ar corespunde neapărat etapei „sociale“ a dezvoltării umanității. Important e, însă, că *Finnegan* e

construit sub imperiul gîndirii aceluiași filosof care dominase și viziunea structurală a lui *Ulise* : Vico. Dealtfel, numele lui e evocat de Joyce în momentul în care ciclul din *Finnegan* se închide, pornind de la capăt, cu prima perioadă a istoriei și dă să înțeleagă că spirala va continua astfel, la nesfîrșit. Gînditorul italian e „irlandizat", împrumută numele unui drum care merge în cerc și se întoarce de unde a pornit [18].

Levin constată, printre alții, că — „pentru a simplifica toate complicațiile vieții — Joyce preia metoda lui Vico de a trata națiunile ca pe niște familii și de a sparge societatea într-un număr mic de tipuri recurente" [19]. Sub acest raport, acțiunea nu e mai mult decît o serie de asociații verbale și de corespondențe ale numerelor. „Numerologia e metodă de caracterizare și fiecare personaj își are numărul său" [20]. În această ordine de idei, se cuvine amintită o remarcabilă contribuție a unui tînăr cercetător român, Alexandru Șerban, care — aplicînd instrumentele lui Joyce însuși — revelează importanța numărului, deci a ordinii și a factorului constructiv, în structurarea cărții și cu orientarea sensurilor ei [21].

Numărul are și o altă semnificație, sugerată de Umberto Eco : „protagonistul simbolic al cărții nu e o singură persoană, ci mai multe" [22]. Sens care se asociază cu un altul, trimițînd la un alt plan al multiplului : tot Eco [23] e printre cei care propun o lecțiune „Finn again", „din nou Finn" (= „se întoarce Finn"), deci o multiplicare a prezenței personajului central care proiectează, astfel, prin propria-i evoluție, o imagine a spiralei vicoane. „Finn" ar fi un erou mitic irlandez, Finn Mac Cool sau Mac Cumhail, care ar fi trăit 283 de ani și pentru a cărui existență reală depunea mărturie un vechi manuscris din secolul al III-lea, *Cartea de la Leinster*.

Personajele din *Ulise* veneau, și ele, din adîncurile legendei mitologice ; dar tradiția irlandeză se asocia aceleia a mitului homeric, păstrîndu-și doar semnificația de sens derivat al trunchiului central care e — totuși — cel al eposului grecesc. În *Finnegan*, temeiul mitic e așezat, de la început, în legenda irlandeză și înțelesurile cărții nu pot fi despărțite de acela ale istoriei și ale legendei naționale. Finn e reîncarnarea „tuturor eroilor trecutului și «intoarcerea» sa apare ca o întoarcere continuă a ace-

luiași principiu nominal care se însoțește, în intenția lui Joyce, cu noțiunea unei căderi și a unei resurecții" [24]. Cartea e alcătuită din fragmentele visului lui Finn și care concentrează întreaga istorie — trecută, prezentă, viitoare — a Irlandei și, prin ea, a umanității.

E povestea unui *everyman*, a unui om oarecare, tot așa cum și Bloom fusese un *everyman* ; dar în *Finnegan* rolul acestui „om oarecare" e mai important, de vreme ce, ca reîncarnare a arhetipului, „omul oarecare", H. C. Earwicker, trimite, cu inițialele numelui său, la un posibil „Here Comes Everybody", iată-l pe „omul oarecare". El e personajul care își multiplică identitatea la nesfîrșit : un cercetător a identificat 216 travestiuri diverse ale personajului desemnat de sigla H.C.E. [25], personaj care își asumă sensurile întregii istorii a umanității. Evident, nu putem fi siguri că *aceste* 216 variante sînt cele la care s-a gîndit Joyce, că toate cele identificate de Robinson îi aparțineau și lui Joyce și că nu mai sînt și altele, ascunse încă în textura cărții, inițiale ale unor cuvinte englezești, ale unor cuvinte din alte limbi sau combinate în chipuri neașteptate de scriitor. Dar amănuntul statistic nu prezintă decît puțină însemnătate : esențială e această putere de proliferare a numelui, a identității însăși a eroului.

Joyce declarase, așa cum s-a văzut, că va scrie o carte, „urmînd estetica visului" ; *Finnegan* va fi „un epos nocturn al ambiguității și al metamorfozelor, un mit al unei morți și al unei renașteri universale, în care orice individ și orice cuvînt va putea lua locul tuturor celorlalte, fără să existe despărțiri clare între evenimente și în modul în care fiecare eveniment le implică pe toate celelalte, într-un soi de unitate elementară care nu exclude opoziția copiilor contrariilor" [26].

Acțiunea propriu-zisă e, ca în Ulise, foarte simplă. Eroii sînt membrii unei familii irlandeze, familia lui Humphrey Chimpden Earwicker, cîrciumar în suburbia dublineză Chapelizod, în vecinătatea lui Phoenix Park, lîngă rîul Liffey [27]. El e însurat cu o femeie mai tînără. Anna și are trei copii : o fiică, Issy (Isabel, Isolde), și doi fii gemeni, Kevin și Jerry, cunoscuți mai bine sub numele de Shem și Shaun. Bătrînul Joe e argat și hamal la han, Kate e un fel de femeie la toate. Doisprezece mușterii stau de obicei în cîrciumă pînă la ora închi-

derii ; împreună cu ei, alte cîteva personaje : patru bătrîni (incluşi uneori în rîndul celor doisprezece), douăzeci şi opt de fete care par a fi copii din cartier. Dincolo de deal, în Phoenix Park, două fete şi trei soldaţi : corespunzînd celor cinci membri ai familiei Earwicker, cei din urmă par mai puţin reali decît restul personajelor, deşi rolul lor nu e lipsit de importanţă în construcţia cărţii. În primul rînd, atrag atenţia asupra locului ales de Joyce pentru plasarea cîrciumii lui Earwicker, centru al întregii construcţii a lui *Finnegan* : parcul de care era legată biografia eroului cel mai iubit al tînărului Joyce — Parnell.

E greu, fireşte, să se urmărească o linie narativă : o „acţiune" ca atare nu există. Totuşi, observă Tindall, „fantoma unei acţiuni" se arată din loc în loc, căpătînd treptat un anume contur [28]. E, în general, conturul unei intrigi asemănătoare celei a unei povestiri din *Oameni din Dublin* : aparent statică, banală, dar conţinînd o substanţă densă şi sugestivă. (Dealtfel, în ultima vreme, primul volum în proză al lui Joyce e tot mai des privit ca „o piesă care conţine *in ovo* deopotrivă standardele morale şi viziunea stilistică păstrate de Joyce de-a lungul întregii vieţi" [29]). „Acţiunea" trebuie „căutată" printre lanţurile de derivaţii ale semnificaţiilor : „toate aceste întîmplări sînt probabil asemenea acelora care au putut să aibă loc aşa cum altele care nu au avut loc sînt posibile la fel ca toate celelalte" [30].

Începută în amurg, povestirea se încheie în zori. În grădina zoologică din Phoenix Park, animalele se ghemuiesc, pregătindu-se de somn ; cei trei fraţi Earwicker se joacă pe stradă cu cîteva fete din cartier. Shem şi Shaun devin rivali, disputîndu-şi prietenia fetelor : Shaun e preferatul lor [31]. După cină, cei trei copii urcă în camerele lor să-şi facă lecţiile — printre altele, o problemă de geometrie. Rivalitatea dintre cei doi gemeni continuă ; Isabel, însă, rămîne preocupată de sine însăşi [32]. În cîrciumă, Earwicker îşi serveşte clienţii cu băuturi şi le spune poveşti şi glume, în vreme ce aparatul de radio vorbeşte şi cîntă foarte tare [33]. După închiderea localului, cînd toţi clienţii au plecat, patronul — ameţit deja — dă peste cap paharele pe fundul cărora au mai rămas cîteva picături ; e imparţial — soarbe cu aceeaşi poftă resturile de whisky şi de bere [34].

Cineva forţează uşa, îl îmbrînceşte pe Earwicker care încearcă să-l împiedice să intre[35]. Trezită de zgomot, bătrîna Kate (probabil referire la Kathleen na Hoolihan, văduva miticului Finn MacCool şi întrupare a „Maicii Irlande" însăşi) se repede pe scări în jos, dar e îngrozită de înfăţişarea oaspetelui nepoftit, pentru că s-ar părea că acesta e o făptură supranaturală[36]. Earwicker urcă în camera de culcare, unde soţia lui îl primeşte cu un dezgust pe care nici măcar nu şi-l ascunde ; ea se duce în camera copiilor, de unde se aude un scîncet : Isabel doarme, cei doi gemeni priveau, pare-se, prin gaura cheii în odaia părinţilor[37]. Se arată zorile : începe o altă zi şi Anna, care şi-a dat întotdeauna seama de platitudinea soţului ei, priveşte, pur şi simplu, prin el[38]. Noaptea lui Earwicker a fost la fel de banală ca şi ziua lui Leopold Bloom.

Earwicker, încărcat de păcate, victimă a propriei sporovăieli, lovit, tîrît pe podea, ameţit de băutură, se duce la culcare şi se trezeşte, gata să înceapă o nouă zi, la fel ca toate celelalte. Locul acţiunii e „Edenberry, Dublenn"[39], combinaţia a cel puţin trei oraşe : Edinburgh, Londonderry, Dublin ; şi, prin introducerea lui *Eden*, timpul e proiectat simultan în două planuri — unul edenic, celălalt contemporan.

Conflictul de familie poate fi astfel rezumat : cei doi fraţi gemeni sînt rivali ; în cele din urmă, ei se unesc împotriva tatălui şi, cînd el cade, îi iau locul. Fiul care se ridică acum (provenind din unirea celor doi gemeni) ajunge, la rîndu-i, tată, are doi fii care se războiesc între ei, se unesc şi, după căderea lui, devin ei tată. Ispitindu-l şi pe el, şi pe cei doi fii dezbinaţi, fiica e o cauză a conflictului şi a căderii ; pentru că relaţiile de familie sînt, mai mult sau mai puţin, incestuoase. Fiica ia locul mamei şi adună laolaltă, punînd la locul lor, bucată cu bucată, rămăşiţele de pe urma luptei şi a căderii. Tatăl e cel care se ridică şi cade, divide şi uneşte ; mama, aducătoare de pace şi de viaţă, e consecventă cu sine. Un proces care i-a fascinat pe comentatori, punîndu-le probleme de simbolism ontologic şi epistemologic : unicitatea şi mulţimea, demiurgul şi coborîrea sa în propria creaţie, căderea creatoare, căderea născătoare de fericire, relativitatea, recurenţa, permanenţa şi schimbarea, căderea şi înnoirea[40].

Pentru a da familiei Earwicker o semnificație arhetipală, pentru a o plasa într-un timp concret și, deopotrivă, în eternitate, Joyce recurge — așa cum recursese și în *Ulise* — la paralele și la analogii. Homer „adăuga sensuri generale structurii individuale a lui Bloom"[41] și definea etapele parcurse de personajul joycian de-a lungul unei singure zile a existenței sale. În *Finnegan*, Joyce face apel, așa cum bine se știe, la sistemul lui Vico. Tatăl-demiurg corespunde primei perioade vicoane, celei a Genezei ; frații vrăjmași — vîrstei eroice a războiului troian și a cavalerilor Mesei Rotunde ; mama care potolește durerile — vîrstei umane, cum a fost aceea a lui Pericle, a Romei în declin sau a vremurilor moderne ; și tot mama care le aduce iarăși viață celor răpuși în luptă — vîrstei atotcuprinzătoarei confuzii ce prevestește înnoirea întregii lumi.

Fiecare detaliu real devine centrul unei spirale de analogii și motive, conducînd la teme cosmice. Absolut toți comentatorii sînt de acord (și nici nu s-ar fi putut altfel) că realul e adînc ascuns sub simbolismul mereu derutant al cărții ; fiecare dintre ei, însă, are o versiune proprie a ceea ce „se întîmplă" de fapt în *Finnegan*. S-a propus, într-un fel de disperare a lipsei unei soluții acceptabile de toată lumea, să se abandoneze orice încercare de a separa realul de simbolic, „de vreme ce unul dintre scopurile lui Joyce e acela de a ne convinge că viața contemporană de la Chapelizod nu cuprinde mai multă «realitate» decît miturile și arhetipurile pe care le evocă"[42].

Identitatea lui Earwicker și semnificația siglei HCE au produs nenumărate discuții. Nici semnificațiile implicate de Anna nu sînt întrutotul clare. Ea e — s-a spus — „principiul etern feminin"[43] ; e, printre altele, Eva, soția lui Noe, Cleopatra, Ann Hathaway. Dar natura arhetipală e revelată de numele ei întreg : *Anna Livia Plurabelle*. Anna sugerează identitatea ei reală și concretă, Livia — forța ei vitală, amintind de fluviul Liffey ce străbate Dublinul în drumul lui spre mare ; Plurabelle e semnul evocator al mulțimii de femei pe care ea le reprezintă. „Anna a fost, Livia este, Plurabelle trebuie să fie"[44]. Așa cum HCE simbolizează toți munții lumii, ALP sugerează rîurile : într-un capitol care o prezintă pe Anna, Joyce întrețese numele a peste șase sute de rîuri[45].

Copiii familiei Earwicker joacă un rol la fel de complex. Issy, simbol al ispitei, e feminitatea superficială erotică — opusă împlinirii prin maternitate. Gemenii sînt forțele aflate mereu în conflict, potrivnici și uniți. Shem e identificat cu hanul, „și hanul e creșterea, transformarea, deschiderea continuă spre viitor ; reprezintă, în sfîrșit, ideea dezvoltării istorice. Dimpotrivă, Shaun e piatra, temelia pe care s-a clădit inflexibilitatea dogmei creștine, e stabilitatea, *Summa*, obstinația filistină, incapacitatea de a înțelege și de a evolua. Dar Joyce nu stabilește o ierarhie a valorilor : unica valoare rămîne opoziția“ [46].

Shaun e searbădul om de afaceri ; față de fratele lui nu are decît meschine sentimente de dispreț. Shem e burlescul portret al artistului : creîndu-l, Joyce s-a întors la datele specifice ale adolescenței sale, dar ironia din *Ulise* e exacerbată aici și devine caricatură. Într-o asemenea situație, e limpede de ce „Joyce nu stabilește o ierarhie a valorilor“ : pentru că nu crede că vreunul dintre gemeni reprezintă cu adevărat o valoare ; simpatia lui nu se îndreaptă nici spre artist, nici spre omul de afaceri, ci spre tatăl de familie — *HCE*.

Contopirea amețitoare a identităților se sprijină pe asociații întîmplătoare — deopotrivă ale personalităților și ale cuvintelor. Imagistica și limbajul nu sînt ale unei stări de veghe, ci ale visului ; poate că, din această perspectivă, titlul *Wake* (veghe, trezire *), e ironic. Convențiile timpului și spațiului devin, ca în vis, inoperante, trecutul și prezentul se suprapun, distanțele se anulează sau, dimpotrivă, cresc nemăsurat. *Finnegan* e un „nonday diary“ (jurnal al nonzilei), „allnights newseryreel“ [47] (jurnal de actualități al tuturor nopților). Un „jurnal de actualități“ al subconștientului unei familii din Dublin, așa cum *Ulise* fusese „jurnalul“ vieții conștiente a orașului.

Finnegan e definit de autorul ei ca o *scherzarade* (scherzo, șaradă, poveste a Sheherazadei), un *vicocylometer* (referire evidentă la ciclurile vicoane), *collideoscope* (caleidoscop al coliziunilor), *proteiform graph* și, încă și mai sugestiv, un *meanderthale* (povestire — „tale“ — meandrică ; vale labirintică — „Thal“ e, în germană, vale ;

* Dar el înseamnă și „cursă a unei nave“, ceea ce sugerează drumul prin istorie al personajului.

sugestie a „omului din Neanderthal“ [48], deci a primitivității și a izvoarelor îndepărtate ale civilizației).

Structura ciclică a cărții reflectă convingerea lui Joyce că viața e un flux continuu, fără început și fără sfîrșit. Nu există un „început“ și un „sfîrșit“ în *Finnegan* ; scrierea începe în mijlocul unei propoziții și se încheie cu prima jumătate a aceleași propoziții, închizînd cercul în care e înscrisă povestea familiei Earwicker. Microcosmosul banal și întrucîtva sordid din cîrciuma de lîngă rîul dublinez reflectă — sau, mai exact, repetă — ciclurile istoriei. Cînd HCE e momit de cei trei soldați și de cele două fete șleampăte din Phoenix Park, el e actor al unei drame ce reia mitica ispitire arhetipală din grădina Edenului. Joyce o comentează astfel : „Aceeași din nou. Ordovico sau viricordo“ [49], *ordovico* însemnînd, evident, *ordinea lui Vico*. Cele patru vîrste ale ciclului vicoan sînt trăite în viața umilului personaj din Finnegan : nașterea, căsătoria, moartea, resurecția. Lumea măruntă din taverna de pe malul lui Liffey crește, luînd dimensiunile cosmosului și ale întregii istorii umane, tot așa cum oamenii Dublinului din *Ulise* deveneau eroi ai unui epos în care se regăseau sensurile unei istorii primordiale.

E și aceasta o ipostază a „coincidenței opozabilelor“ despre care vorbea Eco. Personalitatea însăși a lui Joyce a atras asemenea comentarii : „El a făcut în așa fel încît să fie, în același timp, radical și tradiționalist, sărac și risipitor, supus și dominator, derutat de familie și concentrat asupra operei sale“ [50]. Poate că s-ar mai cuveni introdusă o opoziție caracteristică : respectul pentru detalii istorice și dezinvoltura cu care traversează în toate direcțiile marile epoci ale istoriei Irlandei și a lumii.

Corespondența lui anterioară publicării lui *Ulise* abundă, cum se știe, în întrebări — uneori sîcîitoare — puse rudelor și cunoștințelor din Dublin de la care voia să afle detaliile cele mai mărunte despre locurile viitoarelor rătăciri ale lui Bloom și Dedalus. Nu era o simplă pedanterie, ci semnul unei atitudini caracteristice față de real. S-a dovedit, prin minuțioase cercetări, că nici o aluzie la un nume, la o împrejurare, la o carte nu era lipsită de temeiul adevărului. Exemplară, sub acest raport, e meticuloasa operație de reconstituire a sistemului de aluzii la fapte ale războiului româno-ruso-turc prezente în

textul lui *Ulise,* reconstituire căreia s-a consacrat vreme îndelungată Andrei Brezianu. Plevna [51], al cărei nume trezește brusc în mintea lui Bloom asociații dintre cele mai complexe (Andrei Brezianu îl numește „nod mnemotic"), îi creează o ciudată stare de subconștiență care transformă brusc străzile Dublinului într-o fantastică (și cam convențională) viziune de oraș oriental ; von Bloom Pașa [52], identificat cu un Bloom Pașa real, constructor al unei linii fortificate în apropierea Strîmtorilor ; și, mai ales, *„Istoria războiului ruso-turc* de Hozier" [53], carte care, „scrisă de un militar, nu fusese rodul imaginației lui Joyce, ci exista într-adevăr". Studiul lui Andrei Brezianu [54] demonstrează că o cunoaștere temeinică a istoriei, a istoriei literare, însoțită de necesara perseverență și putere de deducție, mai poate aduce la lumină sensuri ale unor raporturi ale cărții cu universul real.

În cazul lui *Finnegan,* operațiile de acest fel sînt, negreșit, mai anevoioase. Unele aluzii sînt mai clare, atîta vreme cît sînt articulate într-un sistem : dar poate fi reconstituit *sistemul* lui Joyce ? Unul dintre factorii ordonatori e, desigur, teoria lui Vico ; la ea recurg cel mai frecvent comentatorii cînd vor să stabilească direcțiile de acțiune ale structurilor joyciene. Dar scriitorul nu a operat o simplă transpunere în proză narativă a unui tip de interpretare filosofică a succesiunii logice a faptelor. S-ar putea afirma că el reface, în ambele sensuri, drumul de la gîndirea magică la autenticitate pe care îl discuta, într-un eseu din volumul *Fragmentarium,* Mircea Eliade [55]. Dar că e adevărat că *autenticul* e o restrîngere, o „degradare a conștiinței magice", pentru că omul, nemaiputînd fi și face orice, se mulțumește să fie *el însuși,* sincer, actual, viu, atunci personajul joycian străbate această distanță, devenind erou mitic, capabil să facă orice, după cum gigantul Finn (și toate identitățile mitice aferente) coboară în *autentic,* adică se întrupează într-o făptură oarecare, păstrîndu-și înfățișarea care se străvede, însă, ca printr-un abur, ca prin ceața ce coboară de pe tărîmul îndepărtat al mitului.

„Pasajul final — dacă e ceva aici care se poate chema final — e o curgere continuă, solilocviu etern feminin, nu întru totul diferit de episodul ce încheie *Ulise.* De data aceasta, vorbește o femeie încă și mai elementară decît Molly Bloom : ea e Anna Livia Plurabelle, glasul

rîului Liffey *(amnis Livia)* care se aude cînd își urmează cursul întortocheat din Munții Wicklow din apropiere spre Golful Dublin și se aruncă în cele din urmă în brațele tatălui său, Oceanul. *Pia et pura bella*[56] — atît cît valorează o asemenea caracterizare — e definiția lui Vico pentru războaiele sfinte"[57]. Propoziția care deschide cartea desăvîrșește trecerea de la principiul feminin la cel masculin și reia ciclul de la înălțimea ce domină Dublinul, „Howth Castle and Environs" (o ipostaziere a lui HCE).

Astfel încît, chiar în momentul în care apar, eroul și eroina cărții sînt „reduși la cei mai mici numitori comuni ai lor", castelul care domină portul Dublin și rîul care străbate orașul. Restul e compus dintr-o serie de episoade ale vechii balade a „nobilului de pe înălțimi" și a „doamnei din vale"[58]. De aici înainte, ciclurile relațiilor dintre ei se succed, incorporînd și elemente ale opoziției preluate din tradiția medievală și folclorică : copacul și piatra, norul și dealul, rîul și orașul. În cele din urmă, ei sînt identificați cu Adam și cu Eva, pe care Joyce îi prezintă ca pe „Ai Dumneavoastră Preferați Erou și Eroină"[59]. Ei conțin forța constructorului de orașe a bărbatului și fertilitatea vitală a femeii. „Și, cum nici o extremă a generalizării nu îi este străină lui Joyce, ei sînt asemenea civilizației și naturii, spațiului și timpului, morții și vieții. Pămîntul însuși e atîrnat de Yggdrasil, vechiul arbore germanic al cunoașterii. Simbolismul, element de fundal în *Ulise*, înaintează în primul plan al lui *Finnegan*. Pe măsură ce intrăm în această lume privită prin ochean, ieșim din realitatea din partea opusă. Pe cînd Bloom și Molly erau muritori obișnuiți reinterpretînd un mit, Earwicker și Annie sînt făpturi mitice eufemizate"[60].

Făpturi mitice care se mișcă, întotdeauna într-un cadru recognoscibil. Printre rododendronii de pe dealul Howth, Molly și-a ascultat întîia oară bătăile inimii cuprinse de un straniu simțămînt de fericire și de teamă. Aici, într-un pasaj izolat din *Portret*, Stephen se simțea îndemnat la sinucidere. Localnicilor li se pare că deslușesc în contururile peninsulei silueta unui uriaș culcat, dealul fiind capul gigantului. Aflăm că în castel sînt păstrate amintiri rămase de la Swift și o spadă imensă care a aparținut primului stăpîn al cetății, sir Almeric Tris-

tram[61], pomenit şi în *Finnegan*[62]. Acest normand, a cărui biografie abundă în poveşti de jafuri şi de silnicii, şi-ar fi dobîndit domeniile irlandeze prin intervenţia sfîntului Lawrence şi, drept recunoştinţă, a luat numele protectorului, lăsîndu-l moştenire familiei. Numele sfîntului care a dat în dar dealul Howth baronului tîlhar şi cel al altui sfînt, Lawrence O'Toole, ocrotitorul Dublinului, sînt adesea invocate de Joyce.

De la numele lui Almeric Tristram se dezvoltă un alt lanţ de semnificaţii. Tristram e transcrierea anglo-saxonă a numelui unuia dintre cei mai iubiţi eroi ai literaturii medievale : Tristan ; iar forma latină a primului nume al seniorului de pe Howth e Armoricus, ceea ce trimite la ţinutul de baştină al celeilalte Isolde a legendei medievale, „Isolda-cu-mîini-albe", Bretania (Armorica[63]). Cealaltă Isoldă a lui Joyce e Iseult din Irlanda (care a dat numele locului unde e plasată acţiunea cărţii — Chapel [of] Izo[l]d). Laitmotivul wagnerian al dragostei şi al morţii e introdus de Joyce în schema vicoană, iar primele cuvinte ale Isoldei plîngîndu-şi iubitul, „Mild und leise" *, devin în *Finnegan* „Mildew Lisa"[64] *(mildew* = mana viţei de vie, *mucigai).* Tristan e transcris „Treestone"[65] evocînd, poate, mitica opoziţie copac/piatră care mai e consemnată în carte.

În viaţa lui Earwicker sînt două Isolde : Anna şi fiica lor, Isabel („Icy-la-Belle"[66]), la care tatăl ei priveşte cu gînduri pline de păcat. Imaginile lor alternează cu propriile reflectări în subconştient, alcătuind una dintre cele mai obscure proliferări ale identităţii din *Finnegan*. Lanţul se complică şi mai mult prin apariţia unui alt personaj feminin, o nepoată venită din America (şi ea o posibilă Isoldă, America fiind aici o variantă în jocul de cuvinte pornind de la „Armorica"), pe care se pare că Earwicker a iubit-o cîndva[67], şi a altuia numit de Joyce „prankquean" („prank" = poznă, nebunie ; ca verb = a se dichisi, a se împodobi ; „quean" = dezmăţată ; dar şi, pur şi simplu, fetişcană).

Acest din urmă personaj evocă un episod din istoria irlandeză : o prinţesă din ţinutul Connaught, pe ţărmul de apus al insulei, întorcîndu-se cu corabia din Anglia, cîndva în secolul al XVI-lea, a cerut găzduire la castelul Howth, dar a fost alungată de stăpînul castelului, al cărui

* Blînd şi uşor.

titlu — Earl of Howth (conte de Howth) — e transcris de Joyce în forma Jarl van Hoother ; vechiul titlu scandinav *jarl*, echivalent cu cel de conte, e asociat cu o marcă de cacao [68] și sugerează mai curînd firma unei cafenele decît numele unui aristocrat irlandez din epoca Renașterii. (Legenda povestește mai departe cum principesa ultragiată a răpit pe unul din copiii contelui).

Între zidurile castelului Howth se mai aud și alte ecouri ale vechilor legende irlandeze : o lespede cioplită în planuri largi marchează, se spune, locul unde s-au oprit să se odihnească Dermot și Grania (Diarmaid și Gráinne), cei doi îndrăgostiți care fugeau de mîna pedepsitoare a domnului și stăpînului lor, Finn MacCool (Fionn macCumhaill). De fapt, orice dolmen dintre nenumăratele care sînt răspîndite în întreaga Irlandă poartă, de obicei, numele de „patul lui Diarmaid și Gráinne" [69], așa încît cel de la Howth nu are o semnificație specială decît în atmosfera încărcată de legendă a castelului.

Dar alte pietre de aici amintesc o poveste asemănătoare și, după cum se pare, de origine locală : o principesă celtică, logodită cu o căpetenie a ținutului, un om între două vîrste, s-a îndrăgostit de scutierul lui și a fugit de logodnic. Era fiica regelui Cormac MacArth din Tara, locul sfînt al vechilor locuitori ai Irlandei. Legenda se întîlnește din nou cu tradițiile din ciclul lui Finn, pentru că eroul, în fruntea ostașilor săi, a pornit în urmărirea trădătorilor. Joyce a copilărit în orașul în preajma căruia se păstrau toate aceste povești de dragoste, de trădare și de moarte. Finn și cei din neamul lui (unul dintre fiii săi va fi Ossian, bardul prin ale cărui cîntece întîmplările de demult vor supraviețui în vremurile mai noi) erau prezenți, inconfundabil, în conștiința contemporanilor lui Joyce. Lady Gregory publica în 1904 *Zei și luptători*, o traducere modernă a vechilor povești (era, printr-o coincidență, anul în care Dedalus—Joyce pornea de la malul Golfului Dublin, din apropierea promontoriului Howth, să-și afle identitatea).

Secole în șir, Irlanda a crezut că războinicii lui Finn nu au murit, că dorm într-o peșteră neștiută de nimeni și că, odată și-odată, se vor întoarce să-și mîntuie țara. Titlul cărții lui Joyce proclamă Trezirea Celor din Neamul lui Finn ; și castelul Howth e cadrul în care se petrec întîmplările miraculoase și obscure ale visului lui

Earwicker — indiferent care i-ar fi identitatea — din această noapte ce comprimă sensurile istoriei legendare și reale ale Irlandei. Înainte de a fi o carte a istoriei umanității, *Finnegan* e o gigantică fabulă a Irlandei.

S-a discutat mult, de pildă, sensul numărului 1132, introdus de Joyce ca o adresă greșită la care e trimisă o scrisoare[70]. Nu e, desigur, imposibil ca 11 să însemne „întoarcerea : am terminat numărătoarea pe cele zece degete și trebuie să pornim de la capăt", iar 32 să fie numărul de picioare „cu care crește accelerația pe secundă în cădere" [71] și poate că el e o conotație a prăbușirii lui HCE. Dar în 1132, în istoria medievală irlandeză, în plin război civil între diverse regate vrăjmașe[72], s-a arătat o rază de speranță cînd, odată cu alegerea lui Malachi în capul ierarhiei clericale din insulă, se inaugurează o vreme de pace și de înțelegere. Iar, din punctul de vedere al întregii structuri, bazate pe opoziția dintre indivizii care formează o pereche, e data nașterii lui Henry al II-lea (de fapt, în documente ea variază între 1131 și 1133), cel dintîi ocupant al Irlandei, și a lui Lawrence O'Toole, apărătorul insulei. Visul lui HCE (dar e cazul să ne întrebăm, odată cu Anthony Burgess, dacă personajul lui Joyce sau scriitorul însuși e cel care visează) e plasat într-o topografie ce se reconstituie anevoie din aluziile complicate ale textului. Rîul Liffey, străzile, parcurile, bisericile din Dublin ies lent la iveală din piesele disparate, risipite, amestecate ale mozaicului cărții.

Joyce nu e un discipol întru totul fidel lui Vico ; îl atrăgea — s-a dovedit — la gînditorul italian („napolitanul cu cap rotund") mai ales importanța pe care el o acorda mitologiei și etimologiei în interpretarea istoriei. Dar nu considera că teoria ciclurilor e adevărată din punctul de vedere strict al cronologiilor. Era convins că ea e valabilă mai ales în teritoriul *psiché*-ului uman, unde conștiința înregistrează repetările și veșnicele întoarceri. Și dacă succesiunea epocilor vicoane se recunoaște în evoluția faptelor cărții, deopotrivă cele ale vieții familiei Earwicker, ale istoriei și ale mitului — evoluție care se va încheia cu resurecția gigantului — și semnul schimbării e, ca în grandioasa viziune a lui Vico, tunetul, acesta nu mai e glasul divinității, ci zgomotul căderii — al căderii primului om, al căderii lui Finn și al urmașului său, veselul zidar Tim Finnegan, al căderii cîrciumarului

Earwicker. Umanul și mitologicul se suprapun sub semnul profetic al unui tunet universal ce răsună sub un cer în care Dumnezeu nu se zărește.

În geometria lui *Finnegan,* centrul e patul — locul somnului și al visului ; cele patru colțuri ale lui pot fi Matei, Marcu, Luca și Ioan (John), contopiți într-o vocabulă cu sunet straniu, venind, parcă, dintr-o limbă necunoscută — Mamalujo. Dar nu ei trasează limitele universului lui HCE și al familiei sale. La hotarele, mereu mișcătoare, dintre vis și realitate se ivesc cele șapte fete (șapte culori ale curcubeului) sau cei doisprezece indivizi pedanți și plicticoși (douăsprezece luni ale anului) care aduc, totuși, acțiunea cărții în lumea fizică și a timpului măsurabil. Cineva observa malițios că tot doisprezece erau și colaboratorii volumului de eseuri tipărit de Sylvia Beach în 1929, volum cu titlu voit pretențios, *Our Exagmination round His Factifaction for Incamination of Work in Progress* [73] ; e greu de crezut, însă, că editoarea și colaboratorii — printre ei, Samuel Beckett, Marcel Brion, Frank Budgen, Stuart Gilbert, Robert McAlmon, William Carlos Williams — nu au comentat ironic, în „simpozionul" lor, tocmai prețiozitatea, excesul afectat al limbajului „cult" în care vorbesc aceste personaje, ironizate și de scriitor.

Sensurile glisează, cresc, se restrîng, se suprapun, se fragmentează. E tipică dezarmata declarație a unui savant care, publicîndu-și rezultatele îndelungatelor cercetări, scria în prima pagină a cărții sale : „Totuși multe dintre întrebările fundamentale (în special aceea controversată pusă de cel mai obișnuit dintre cititorii obișnuiți : «Dar despre ce e vorba exact ?») rămîne fără răspuns" [74]. S-au publicat „concordanțe", „censuri", „lecțiuni", „dicționare" o „cheie a osaturii" lui *Finnegan ;* și, totuși, Alexandru Șerban are dreptate : *opera* lui Joyce trebuie interpretată „într-un mod analog interpretării unei partituri muzicale" [75], a unei compoziții aleatorii.

Defectul celor mai multe „dicționare" de acest fel e de a fi căutat să explice aproape exclusiv raporturile cu mitul, cu visul, ale cuvîntului cu sine însuși. De a fi neglijat (s-ar spune, așa cum nu a neglijat Joyce) relațiile cu o lume concretă ; pentru că geografia joyciană din *Finnegan* nu e cuprinsă numai între promontoriul pe care se înalță, încărcat de vechi legende, Howth Castle

and Environs și rîul Liffey. Există o expansiune *în real* asupra căreia ne atrage atenția chiar prima pagină a lui *Finnegan* : aluzia la America de Nord („North Armorica") leagă semnificativ legenda bretonă a lui Tristan (evocat aici de omonimul lui, sir Tristram) de lumea adevărată. Pentru că există un Dublin pe „rîul Occonee", menționat de Joyce, în „North Armorica", în Georgia — pe care textul o sugerează („gorgios") — în „comitatul Laurens" al cărui nume, e drept, seamănă mult cu acela al protectorului orașului și al seniorului-tîlhar, episcopul Lawrence O'Toole. Parcă realitatea însăși s-ar strădui să dea temei calambururilor lui Joyce. Într-un interval de cîteva rînduri, sînt pomenite două nume care sugerează păcatul : Adam și Tristan. Dar cel dintîi e al unei biserici *din Dublin* (Eve and Adam), aflată în drumul spre Howth unde veghează de veacuri umbra întunecată a lui sir Tristram. A celui care poartă numele unui trădător, al celui ce a înșelat încrederea regelui Mark, unchiul și suzeranul său. Dar țesătura aluziilor lui Joyce e mai densă decît s-ar părea la prima vedere : „Topsawyer" se referă la un alt Mark, Twain, și astfel creatorul lui Tom Sawyer din Armorica de Nord intră în legenda ce leagă legenda armoricanului Tristan cu aceea a baronului Tristan (ajuns la Dublin în vremea invaziei, reale, a englezilor din secolul al XII-lea). Și poate că, așa cum crede Burgess[76], *gorgios* e o aluzie nu numai la nord-armoricana Georgie, ci chiar la Giorgio (care, de cîțiva ani, jenat de numele „neserios" dat de tatăl său, nume nepotrivit cu cariera bancară aleasă de el, își spunea George). Familia lui Joyce intră în legenda lui *Finn* : el însuși o întîlnise pe Nora în vremea în care era cameristă la „Finn's Hotel", iar Shem și Shaun sînt pronunțările irlandeze ale lui James și John : stîngaciul „om al penei" („Jim-cel-vesel") și omul practic, John—Stanislaus („Brother John").

Dublinul, cel din Irlanda, orașul lui Dedalus, Bloom și Earwicker, devine, într-o ortografie caracteristică, „Dyoubelong"[77], = „do you belong ?", „îi aparții ?", „acesta e locul tău ?". Bloom era un venetic. Nici Earwicker nu e originar din partea locului : pare a fi scandinav, numele lui e, „cel mai probabil, o corupere a formei poetice pentru Erik (Erikr)"[78]. Exilatul James Joyce vorbește despre cei veniți din alte părți și trăiesc în orașul lui,

înconjurați de suspiciunile dublinezilor. Și, poate, din această perspectivă, aluziile la Swift, vicarul de la Laracor — un sat din apropierea Dublinului —, sînt mai semnificative decît ar lăsa să se înțeleagă analiza referirilor verbale din *Finnegan*.

Nu știu dacă lupta dintre frați înfățișată în alegoria swiftiană *Povestea unui butoi*, a putut influența în vreun fel povestea discordiei dintre Shem și Shaun. Dar cred că numele Estella, pomenit de mai multe ori în fragmentul care o prezintă pe Anna Livia Plurabelle [79], are o anume legătură cu Stella și cu Vanessa lui Swift. Pe Stella (cu care se spune că el s-a căsătorit în secret în 1715) o chema Esther Johnson; Vanessa, căreia în 1726 el îi dedica nostalgicul poem *Cadenus și Vanessa* (ea murise cu trei ani mai devreme, legenda spune că din pricina tristeții de a nu fi izbutit să-și păstreze dragostea lui Swift), se numea Esther Vanhomrigh [80] și era cu nouă ani mai tînără decît rivala ei. (Swift îi spunea Vanessa, așezînd prima silabă a numelui ei de familie înaintea unei forme mai muzicale — „Essa“ — a biblicului Esther). S-ar putea ca această poetică confruntare dintre cele două Esthere swiftiene, tristă, de o desăvîrșită discreție, aparținînd în întregime istoriei literare a Irlandei, să fi intrat în freneticul amestec irlandez al lui *Finnegan*. Swift iubit de două Esthere, așa cum în viața lui HCE sînt două Isolde. Dualismul preluat de Joyce de la vechiul său maestru, Bruno, nu e întotdeauna antagonist.

NOTE

1 Cf. Peter Costello, *James Joyce*, Dublin, 1980, p. 95.

2 Vezi Anthony Burgess, *Here Comes Everybody*, Londra, 1965, pp. 37—9.

3 Vezi Joseph Prescott, *Exploring James Joyce*, Carbondale, 1964, p. 177.

4 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 565.

5 Scrisoare din 9 octombrie 1923 către Harriet Weawer, în *Letters*, p. 204.

6 Vezi Padraic Colum, *Our Friend James Joyce*, p. 123.

7 Scrisoare din 21 mai 1923 către Harriet Weaver, în *Letters*, p. 241.

8 Eugene Jolas, *My Friend James Joyce*, în antologia *James Joyce : Two Decades of Criticism*, pp. 11—2.

9 W. B. Stanford, *The Ulysses Theme*, Ann Arbor, 1968, pp. 212—3.

10 *Idem*, p. 213.

11 *Ibid.*

12 Richard M. Kain, *Fabulous Voyager : James Joyce's „Ulysses"*, pp. 36—7.

13 W. B. Stanford, *op. cit.*, p. 213.

14 *Idem*, p. 214.

15 Hugh Kenner, *Joyce's „Ulysses" : Homer and Hamlet*, în „Essays in Criticism", II (1952), p. 88.

16 James Joyce, *Finnegans Wake*, Londra, 1939, p. 73.

17 Harry Levin, *James Joyce...*, p. 125.

18 *Finnegans Wake*, p. 452.

19 *Op. cit.*, p. 126.

20 *Ibid.*

21 Vezi Alexandru Şerban, *„«Finnegans Wake» sau tăcerea operei deschise"*, în *Secolul 20*, nr. 256 (apr. 1982), p. 87.

22 *Op. cit.*, p. 313.

23 *Ibid.*; se pare că lecţiunea lui Eco e preluată de la Frances Motz Boldereff, *Reading Finnegans Wake*, Londra, 1959, part. II, *Idioglossary*, p. 99.

24 *Ibid.*

25 H. M. Robinson, *Hardest Crux Ever*, în *A James Joyce Miscellany*, editată de Marvin Magalaner, 2nd series, Carbondale, 1959, pp. 197—204.

26 Umberto Eco, *op. cit.*, p. 316.

27 W. Y. Tindall a identificat cîrciuma lui Earwicker, aflată exact în locul descris de Joyce ; ea poartă şi acum numele sub care e amintită în carte — *Mullingar* (celălalt nume, apărînd mai rar, *Bristol*, poate fi derivat din „bridge" — pod, un pod traversînd aici rîul Liffey) ; cîrciuma de pe celălalt mal se numeşte „The Bridge Inn" : „poate că Earwicker şi cîrciuma lui ocupau ambele maluri, al lui Shem şi al lui Shaun". Cum era de aşteptat, actualul stăpîn nu a auzit nici de Earwicker, nici de Joyce. Vezi W. Y. Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, p. 241, n.

28 *Op. cit.*, p. 241.

29 Marilyn French, „Missing Pieces in Joyce's *Dubliners*", în *Twentieth Century Literature*, vol. 24, nr. 4 (Winter 1978), p. 443.

30 *Finnegans Wake*, p. 110.

31 *Idem*, pp. 219—59.

32 *Idem*, pp. 260—308.

33 *Idem*, pp. 309—79.

34 *Idem*, pp. 380—2.

35 *Idem*, pp. 70—3.

36 *Idem*, pp. 382, 556—7.

37 *Idem*, pp. 555—90.

38 *Idem*, pp. 593—628. Reconstituirea acţiunii s-a făcut cu ajutorul textului explicativ al lui Tindall, *op. cit.*, p. 242 şi al lui Clive Hart, *Structure and Motif in „Finnegans Wake"*, Londra, 1962, pp. 69—82.

39 *Finnegan*, p. 66.

40 Vezi W.Y. Tindall, *op. cit.*, p. 243.

41 *Ibid.*

42 A. Walton Litz, *op. cit.*, p. 101.

43 Anthony Burgess, *Here Comes Everybody*, Londra, 1965, p. 73.

44 *Finnegan*, p. 215.

45 *Idem*, Part I, ch. III.

46 Umberto Eco, *op. cit.*, pp. 326—7.

47 *Finnegan*, p. 489.

48 Umberto Eco, *op. cit.*, p. 323.

49 *Finnegan*, p. 215.

50 Peter S. Prescott, „«Ellmann's Joyce» Updated", în *Newsweek*, 11.X.1982, p. 50 A.

51 *Ulysses*, p. 67.

52 *Idem*, p. 582.

53 *Idem*, pp. 832—4.

54 Andrei Brezianu, *O digresiune detectivă : James Joyce şi menţiunea bătăliei de la Plevna în „Ulysses"*, în *Odiseu în Atlantic*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, pp. 228—50 ; acelaşi, *O restituire după un secol : prima monografie europeană despre războiul de la 1877*, în *Translaţii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982, pp. 82—94.

55 Mircea Eliade, *Autenticitate*, în *Fragmentarium*, Bucureşti, Editura Vremea, 1939, în special pp. 149—52.

56 Vezi şi *Finnegan*, p. 178.

57 Harry Levin, *James Joyce...*, p. 128.

58 Vezi *Finnegan*, p. 501.

59 *Idem*, p. 306.

60 Harry Levin, *James Joyce...*, pp. 128—9.

61 *Idem*, p. 129.

62 *Finnegan*, p. 211.

63 *Ibid.*

64 *Idem*, p. 40.

65 *Idem*, p. 113.

66 *Idem*, p. 246.

67 *Idem*, p. 373.

68 Vezi Harry Levin, *James Joyce...*, p. 130.

69 Vezi Proinsias MacCana, *Celtic Mythology*, Londra, 1973, p. 103.

70 *Finnegan*, p. 420.

71 Anthony Burgess, *ReJoyce*, New York, 1965, p. 192.

72 Vezi Will Durant, *The Story of Civilisation*, IV, New York, 1950, p. 501. Numele lui Malachi (ortografiat și Molochy, p. 473) revine în *Finnegan*.

73 Anthony Burgess, *op. cit.*, p. 193 ; vezi *James Joyce / Finnegans Wake, A Symposium*, Paris, 1929.

74 Bernard Benstock, *Joyce-Again's Wake, An Analysis of „Finnegans Wake"*, Seattle, 1966, p. 3.

75 *Op. cit.*, p. 87.

76 *Op. cit.*, p. 198.

77 *Finnegan*, p. 13.

78 Harry Levin, *op. cit.*, p. 133. Un amănunt care, poate, nu i-a fost necunoscut lui Joyce dar care, după cîte știu, nu a atras atenția comentatorilor : Eric e, într-un poem scandinav din secolul al X-lea, un rege viteaz pe care zeul Odin îl ucide pe cînd se afla în culmea gloriei, justificîndu-se cu un proverb : „Lupul cărunt pîndește căminul zeilor" (H.R.E. Davidson, *Gods and Myths of Northern Europe*, Harmondsworth, 1964, pp. 216—7), vrînd să spună că fiara aștepta sfîrșitul zeilor, nici Odin însuși nefiind ferit de prăbușirea care încheie existența tuturor ființelor, fie că sînt plămădite din carne și din sînge, asemenea muritorilor, sau din legendă, ca zeii. Nu conținea oare, numele lui Earwicker prevestirea căderii lui, deopotrivă în lumea adevărată a tavernei din Chapelizod și în aceea a mitului universal ?

79 *Finnegan*, p. 101.

80 Sub forma „homerigh", numele apare în *Finnegan*, p. 21 ; „homereek van hohmryck", p. 314

3

Cei trei copii ai familiei Earwicker își învață lecția de istorie, află că „rădăcinile prezentului sînt înfipte în vremurile întunecate" ale trecutului îndepărtat; inițialele B.C. și A.D. („înaintea erei noastre" și „era noastră") sînt pure convenții [1]. Pe marginea manuscrisului, Joyce însemnă cele patru note muzicale corespunzătoare notației englezești : B = si, C = do, A = la, D = re. Istoria, chiar și atunci cînd e întreruptă de cumplitele tunete ale lui Vico, se dezvoltă asemenea unei melodii.

Comentatorii [2] au presupus că pasajul obscur în care Shaun spune despre sine că „are pe obraz un gbd" [3] se luminează dacă înțelegem că g, b, d sînt trei note muzicale (sol, si, re). La drept vorbind, nu știu exact cît de mult se luminează aluzia lui Shaun ; poate doar observînd, cu Burgess [4], că „ticălosul" *(the cad)* pe care îl întîlnește personajul lui Joyce fumează o pipă (dar *pipe* înseamnă și fluier) și că, în felul acesta, relația se plasează în întregime în domeniul muzicii. Shaun are un *gbd* (sol, si, re) pe obraz *(face*, F = fa, A = la, C = do, E = mi). Ansamblul cuprinde astfel *toate* notele gamei, așezate la intervale de terță : în scena evocată de Burgess, totalitatea lucrurilor participă la armonia tradusă în semne muzicale.

Se poate adăuga unei observații a lui Benstock [5], potrivit căreia „ticălosul" reprezintă un centru simbolic al narațiunii și aceea că literele care formează numele său *(CAD)* pot fi notații muzicale. Cineva care l-a cunoscut pe Joyce în anii cînd lucra la redactarea ultimelor pagini ale lui *Finnegan* își amintea cît de mult „era preocupat de obiecția capitală care i s-ar fi putut face : aceea de a fi tradus în impresii auditive imaginile visului ce aparțin, de fapt, vizualului" [6]. Îi plăcea să asculte citindu-se literatură (nu numai poezie, ci și proză), îl sîcîia orice

ezitare, orice notă falsă. (În „drumul destinului" care, în *Finnegan*, străbate etapele devenirii universale, o poartă se numeşte Guido d'Arezzo, „părintele muzicii moderne" [7]).

Multe dintre inovaţiile lui lingvistice, îndelung controversatele lui inovaţii, provin din această dorinţă de a crea o armonie muzicală, de „a traduce în impresii auditive imaginile visului". Dar aceasta nu e decît una dintre explicaţiile „limbii finneganswakiane" în care a fost scrisă cartea. Unii au considerat că nici nu e nevoie de vreo explicaţie : ce importanţă are faptul că a vrut să afle cum se spune *pace* în 29 de limbi ? se întreba Robert McAlmon. Că a descoperit că, în birmană, „nyi-ako-mah-thi-ta-thi" înseamnă „momentul în care fratele mai mic îl întîlneşte pe fratele mai mare, nu-l recunoaşte şi totuşi îl recunoaşte" ? „Ceea ce e important — conchidea McAlmon — e senzaţia evocată, sensibilităţile care devin susceptibile să reacţioneze datorită scrisului său şi că, în mod necesar, ele variază la fiecare individ. Nu e nevoie să se pună întrebarea «dar ce înţeles au toate astea ?» ; înţelesul e diferit pentru Joyce însuşi şi pentru fiecare cititor în parte, aşa cum o simfonie de Mozart, Beethoven sau Stravinsky înseamnă altceva pentru diverşi oameni şi înţelesul ei e altul pentru aceeaşi persoană în diverse stări sufleteşti şi circumstanţe" [8]. Punct de vedere care nu poate fi acceptat.

Sinesteziile din *Finnegan* nu se îndepărtează prea mult de cele ale simboliştilor. Nu există dovezi că Joyce ar fi acordat vreo atenţie specială acestui procedeu (dealtfel, referirile lui la Rimbaud sau la Apollinaire sînt foarte rare) ; eseul lui Arthur Symons, *Mişcarea simbolistă în literatură*, publicat în 1899, pe care se ştie că îl citise cu multă luare-aminte, nu se ocupa de efectele sinestetice. (În tinereţe, Joyce crezuse că Rimbaud supravieţuieşte mai ales datorită desăvîrşirii tehnicii lui de către Verlaine [9]). Poate că îi erau mai familiare cele ale poeţilor englezi, „parfumul sonor" al lui John Donne, „zgomotul scînteietor" al lui Crashaw, mireasma de iacint „ca o muzică" a lui Shelley, sau chiar „tăcerea albastră" a lui d'Annunzio, unul dintre scriitorii lui preferaţi. Lecturile lui din textele teoretice referitoare la poetica simbolistă nu au fost deloc sistematice : oricum, nici *Sinesteziile şi şcoala simbolistă*, din 1902, a lui Victor Ségalen,

nici capitolul VI din *Noul Laokoon* al lui Babbitt (1910) nu sînt semnalate în vreun fel în corespondenţa sa.

Indiferent, însă, de sursa sinesteziilor joyciene, ele îşi pierd de multe ori semnificaţia poetică din cauza folosirii excesive ; evident, rămîne în domeniul absurdului şi al ridicolului învinuirea venită din partea unui oarecare Spike, citat de Edmund Wilson în *Amintirile din Ţinutul Hecate,* care îi reproşa lui Joyce că şi-a irosit ani în şir cu jocurile de cuvinte din *Finnegan,* în loc să încerce să prevină atacul japonez de la Pearl Harbor ! Dar nu e mai puţin adevărat că, uneori, ai senzaţia că părţi întregi ale construcţiei sînt justificate doar de complicatele ţesături verbale şi că ele nu contribuie la lămurirea sensurilor epice, mitice sau filosofice ale cărţii.

Edmund Wilson explica, destul de grăbit, că „acesta e, de fapt, un fel specific de limbaj pe care îl vorbesc oamenii în vis“ [10]. Sub o formă sau alta, explicaţia a fost reluată de multe ori, fiind socotită o justificare suficientă a construcţiei frazei din *Finnegan.* „Nu încape îndoială — scria la cîtva timp după aceea J.I.M. Stewart — că aproape în visele tuturor oamenilor e prezent cu intermitenţă un element de verbalizare şi că la indivizii excepţionali acesta poate fi extrem de dezvoltat... Dar, în general, la vise — ca şi la fantome — există predispoziţia caracteristică de a rămîne taciturne : ele sînt fenomene vizuale mai curînd decît auditive“ [11]. Stewart nu e singurul căruia îi vine greu să creadă că *Finnegan* e scris într-o limbă oarecare folosită la vreun nivel al conştiinţei sau, cel puţin, că „Joyce face altceva decît să-şi bazeze întregul proiect pe un tic mental riscant, idiosincratic, şi puţin obişnuit“ [12].

Dar *Finnegan* nu e visul unui individ : prin HCE visează întreaga umanitate de totdeauna. Nu e nici visul poetului care creează, în chip miraculos, strofe şi metafore coerente — în orice caz, într-o limbă inteligibilă — în *Hanul Kubla* al lui Coleridge. E limbajul „memoriei colective“, al straturilor profunde ale speţei înseşi. Joyce îşi manifesta cu ostentaţie dezinteresul faţă de Freud („Vienezul Tweedledee“) şi de Jung („Elveţianul Tweedledum“ [13], *tweedledum and tweedledee* însemnînd „ce mi-e una, ce mi-a alta“) ; în *Finnegan,* „Jungfraud Messongebook“ [14] sugerează în egală măsură numele lui Jung, al lui Freud, frauda şi minciuna.

Poate că mai normal ar fi să se pună în legătură spaţiul joycian din *Finnegan* cu lucrările lui Lucien Lévy-Bruhl (*Funcţiunile mintale în societăţile inferioare* era tradusă în englezeşte în 1926, iar *Mentalitatea primitivă* chiar mai devreme, în 1923 [15]). Ideile sociologului francez sînt discutate pe larg în cuprinsul cărţii lui Joyce [16]. „Profesorul Jones“ care sondează aici cunoştinţele elevilor săi, ajunge la concluzia că forma vitală a „făpturilor umane sensibile la valorile spaţiului“ nu numai că e „mai practică“, ci şi „la fel de exactă ca şi aceea a conştiinţei sensibile la valorile timpului, în relaţia ei cu transcendentalele necunoscute şi care nu pot fi cunoscute“. Oricît de înverşunată ar fi fost opoziţia lui Joyce faţă de ideile lui Jung, oricît de necruţătoare ironiile, „subconştientul colectiv“ rămîne o invenţie a medicului elveţian şi „reprezentările colective“ despre care vorbea Lévy-Bruhl sînt foarte asemănătoare cu arhetipurile jungiene. Teoria sociologului francez (care era un admirator al lui *Ulise*) e menţionată de mai multe ori în *Finnegan*; ea poate fi temeiul sugestiilor repetate ale lui Joyce la subconştientul colectiv şi la arhetipuri. Dar, indiferent dacă sursa e Lévy-Bruhl sau Jung, teoria e profund modificată în *Finnegan*: subconştientul colectiv explică aici nu numai comportarea tribului şi a omului primitiv, ci şi a colectivităţii moderne.

Pe seama acestei extinderi a spaţiului în care acţionează arhetipul pune Tindall [17] complicata construcţie verbală — la care participă atîtea limbi — şi imensul orizont al cunoaşterii, mult mai larg decît e orizontul visului unui individ. Modelele arhetipale — mama, tatăl, renaşterea — sînt aici mai evidente decît în *Ulise*: temele centrale din *Finnegan* sînt arhetipale. Ca şi Bloom, Earwicker e modelul *tatălui*, e Dumnezeu şi căpetenia tribală, întemeietor şi conducător de oraşe. Numele lui se schimbă mereu, pentru că şi identitatea lui, poziţia lui în familie se schimbă. La un nivel semantic, Earwicker înseamnă pur şi simplu locuitor din Eire, la un alt nivel, *earwig* — urechelniţă: eroul lui Joyce e, asemenea lui Gregor Samsa al lui Kafka, o făptură ce se poate metamorfoza (dar metamorfoza lui e reversibilă). Provine dintr-o descendenţă nordică, e invadatorul: printre celţii din Chapelizod e la fel de străin ca Bloom printre irlandezii din Dublin.

Sosirea lui pe mare nu e numai o imagine freudiană a naşterii[18], ci şi simbolul unei împrejurări istorice — sosirea danezilor pe ţărmurile Insulei Verzi. „Urechelniţă" vrea să sugereze făptura ce se furişează în simţurile celui care doarme.

„Joyce l-a împăcat pe Freud cu Lewis Carroll, acea autoritate în vise şi în limba pe care o vorbeşte cel ce visează"[19]. Referinţele la Carroll sînt la fel de frecvente în *Finnegan* ca şi cele la Freud ; Humpty Dumpty devine unul dintre simbolurile principale din cartea lui Joyce, iar „cuvintele-portmantou" („două sensuri suprapuse într-un singur termen") sînt adesea folosite de el. Alice din *Finnegan* citeşte cuvintele „ca printr-un ochean", răsturnate : o zeiţă egipteană, Aruc-Ituc devine Cuticura, regele „Kram din Llawnroc" nu e altul decît Mark din Cornwall, unchiul lui Tristan din străvechea legendă. Alice învaţă să citească asemenea cuvinte prin ocheanul ce răstoarnă imaginile ; şi, odată cu ea, şi cititorul.

Visul din *Finnegan* nu e numai un mod particular de *a vedea* lucrurile, ci şi de *a le relata*. Limbajul se compune prin îmbinarea procedeelor lui Freud cu cele ale lui Carroll şi ale lui Joyce însuşi din *Ulise*. Lucrurile refuză să-şi capete o identitate, se transformă şi se contopesc : odată cu ele, şi numele care încearcă să le desemneze. E însă, *Finnegan*, relatarea unui vis ? E prea lung şi sugerează mai curînd viziunile unei agonii ce durează mai mult decît o singură noapte : e suma tuturor viselor unei umanităţi cufundate în somnul din care ies la suprafaţă imagini ce proiectează straturi profunde ale conştiinţei.

Cele aproape două decenii cît a durat construirea cărţii au fost (cel puţin în prima lor parte) perioada afirmării suprarealismului. Cea mai simplă explicaţie a lui *Finnegan* ar fi că ea se supune determinărilor stabilite de programul suprarealist. Cu o singură condiţie : să se ignore detaliul că primul manifest al lui Breton a fost publicat la doi ani după ce Joyce începuse să-şi scrie cartea. Dealtminteri, nu e o simplă coincidenţă că suprarealiştii au acordat atît de puţin credit romanului ca formă de transmitere a ideilor lor artistice : aşa cum s-a sugerat, proza narativă li se înfăţişa ca o „posibilitate de comunicare raţională a unei impresii"[20]. *Impresie* în sensul folosit de Henry James pentru care su-

biectul e o „impresie sau percepere *directă* a vieţii"[21]. Diferenţele dintre *Nadja* a lui Breton (publicată, cum se ştie, în 1928, cînd în reviste — *transatlantic review, Criterion, Navire d'Argent, This Quarter, transition* — apăruseră mai multe fragmente din *Work in Progress)* şi *Finnegan* sînt însă evidente : la Breton, imitarea oricărei povestiri evocînd viaţa reală e programatică, pe cînd la Joyce, conştiinţa personajelor literare reacţionează la contactul cu un mediu obiectiv.

Cred că o sugestie preluată de la Ion Ianoşi (din amintita discuţie privitoare la *Ulise)* îşi păstrează valabilitatea şi în cazul lui *Finnegan :* Joyce şi cartea sa „se lasă situaţi firesc în epicentrul «feţelor unui veac»"[22]. Fără să se înscrie în direcţiile suprarealismului, *Finnegan* (şi, fără îndoială, *Ulise)* determină acţiunea unui intens fenomen de complementaritate : straturile profunde ale conştiinţei sînt, în aceste decenii ale epocii interbelice, sondate cu instrumente diverse de artişti. Joyce şi suprarealiştii (fără să fi stabilit vreun contact între ei) se îndreptau, de fapt, pe alte drumuri spre acelaşi orizont al existenţei interioare.

Totuşi : al cui e visul din *Finnegan ?* Al lui Earwicker ? Acesta e răspunsul spre care înclină cei mai mulţi comentatori ai cărţii. Dar în capitolul 16, îl vedem trezindu-se din somn şi vorbind cu soţia lui. Visul nu se întrerupe ; desigur, el poate visa că e treaz, dar e greu de presupus că visează că adoarme apoi din nou şi că îşi visează propriul vis. Spre sfîrşitul cărţii, cea care visează e Anna Liffey : visează Earwicker visul soţiei sale ? Ceva mai devreme, visul ia forma unui text cu adnotări : e posibil un asemenea vis, atît de clar încît să permită lectura unei pagini întregi şi a marginalilor ?

Campbell şi Robinson au sugerat că vocea care se aude în *Finnegan* e aceea a profesorului, a „acestui Virgiliu, călăuză a unui Dante ce rătăceşte prin lumea subterană"[23]. Şi e adevărat că argumentaţia lui academică, emfatică, rostită pe un ton gîlcevitor, e condusă după mecanismul complicat al visului. E, totuşi, mai plauzibil că relatarea îi aparţine lui Joyce însuşi, că el e cel care îşi povesteşte visul atotcuprinzător despre epoci şi seminţii. Aşa se explică numeroasele referiri la persoana scriitorului care ne întîmpină aproape la fiecare pagină ; nu numai prin intermediul lui Shem (care e, clar, un

alter-ego al lui Joyce), ci și prin Earwicker. „Cel care visează poate fi subconștientul colectiv, personificat și vorbind cu vocea visului : dar vocea are un accent de Dublin și, dacă aparține subconștientului colectiv ea pare că vine din gura lui Joyce“ [24]. E visul unui individ și, concomitent, al întregii colectivități umane sau al unui individ care visează visul speței.

Subconștientul lui H.C.E. e conștiința istorică a rasei umane. „Mormîntul arhaic al uriașului adormit conține o enormă și eterogenă capsulă a timpului“ [25]. Dar, ca una dintre „fețele veacului“, *Finnegan* proiectează și o imagine a haosului istoriei căreia el i-a fost contemporan ; în deceniile în care se aprindeau ruguri de cărți și au fost uciși, la marginea drumului, savanți — cultura părea osîndită. Cartea lui Joyce aspira să refacă o sinteză originară, de la Tuatha De Danaan, tribul legendar care a venit din Grecia să colonizeze Irlanda și a fost alungat în păduri de valurile migrațiilor celte, pînă în epoca modernă. Subconștientul colectiv e, înainte de toate, hrănit din faptele unei istorii sumbre.

Finnegan a împărtășit destinul unei culturi căreia i se opuneau ignoranța și violența. Aflăm din mărturiile prietenilor lui Joyce că ultimii săi ani de viață au fost umbriți de simțămîntul că e înconjurat de pretutindeni de o imensă indiferență. Să fim, însă, drepți : cine ar fi avut răbdarea să descifreze complicatele rebusuri din *Finnegan* în acel întunecat an 1939 ? Indiferența e reală (cei doisprezece comentatori ai cărții cu titlu cordial parodistic, *Our Exagmination round His Factification for Incamination of Work in Progress,* alcătuiau un mic grup de admiratori, comparați de unii cu prietenii lui Hugo din seara premierei lui *Hernani).* Dar reacția publicului a fost perfect normală.

Evident, nu numai abundența simbolurilor aparținînd unor tradiții culturale diverse, ci și limbajul constituie o piedică teribilă în calea deslușirii sensurilor din *Finnegan.* „Nici un scriitor, nici măcar Flaubert, nu a dat un exemplu mai remarcabil de cult al stilului. «Sfîntul Graal» al lui Joyce, *la dive bouteille* e călimara lui Shem“ [26]. Cartea lui e o orgolioasă încercare de a sintetiza istoria unei limbi. Un scriitor care, în adolescență, vorbea curent latina într-o țară unde engleza avea un sunet ciudat și unde unii nu cunoșteau decît gaelica ;

trăise în oraşe cosmopolite, la Trieste, la Zürich, în fantasticele Turnuri Babel care erau şcolile Berlitz, şi la Paris unde se adunaseră oameni veniţi din toate colţurile lumii. Limba lui Joyce nu mai putea fi la fel cu aceea a scriitorilor pe care-i admira el — Shakespeare, Swift, Blake : ea trebuia „să reverbereze umorile poliglote ale unui lingvist profesionist“ [27]. Cuvintele sînt substanţa din care e făcut visul lui Earwicker (sau al oricui e cel al cărui vis se extinde asupra întregii cărţi). „Cele mai nedesluşite mişcări ale conştiinţei, stările incerte dintre vis şi luciditate nu au fost redate de nimeni (nici chiar de Proust) cu atîta precizie“ [28].

Cea mai ciudată trăsătură a visului din *Finnegan* e că îi lipsesc imaginile vizuale. O carte a cărei acţiune se articulează din episoadele istoriei şi ale mitului, o carte a nopţii, se concentrează asupra „urechii conştiinţei“ [29]. Ciclurile lui Vico se schimbă şi ele cu un tunet înfricoşător. „Deschide trompa lui Eustache !“ [30] e îndemnul sub semnul căruia stă raportul eroului lui Joyce cu lumea. Priveliştea Dublinului se transformă într-un conglomerat de sunete. Tonalitatea glasurilor e aceea care fixează identitatea participanţilor la această dramă reprezentată pe întuneric. Vocile sîsîite ale copiilor [31], tonul mieros al tinerilor [32], flecăreala bătrînelor [33], bîlbîiala lui Earwicker, colosalul lui sughiţ [35] se aud pe fondul unui fantastic amestec de dialecte — jargonul anglo-chinez [36], american [37], latina vulgară [38] şi liturgică [39], limbajul vechilor documente juridice [40], al reclamelor [41], al cimiliturilor [42]. Toate se suprapun ca nişte posturi de radio într-un aparat nepus la punct, aşa cum, în *Ulise*, imaginile se amestecau ca într-un film proiectat printr-o lentilă nereglată. „Megafonul, cu reclamele şi paginile de istorie citite tare, amestecul de muzică stridentă de cameră şi vorbele de duh prefabricate, colaborarea dintre tehnica dedalică şi statica rudimentară constituie mediul din *Finnegan*“ [43].

Diferenţa dintre *Ulise* şi *Finnegan* e aceea dintre poemele homerice şi versurile ossianice în versiunea mistificată de Macpherson. Pentru că, oricît ar fi de exacte, imitaţiile literare ale vieţii sînt falsuri. Joyce şi-a dat seama că orice încercare de a face inteligibil subconştientul celui care visează nu poate ajunge decît la nonsens. Ceea ce nu-l îngrijorează : el realizează un fel de „dublă ambiguitate“ în care discursului construit la suprafaţă

i se opune, nevăzut, un altul de profunzime care afirmă exact contrariul celui dintîi. Exemplul cel mai des citat e acela al lui Shaun propovăduind castitatea în fața a douăzeci și nouă de fete nubile : el e, însă, în același timp, Earwicker însuși, iar predica lui se citește și ca o mărturisire a iubirii incestuoase pentru propria-i fiică.

Cartea e un gigantic montaj de cuvinte ; materia ei se alcătuiește din procedee auditive — rime, aliterații, asonanțe, onomatopei —, morfologice — derivări regresive, afixionări, întoarceri la etimon sau acel joc, la care recurgeau poeții secolului al XVII-lea, numit „spoonerism“ * —, dar mai ales calambururi, sofisticate construcții în care cuvintele se contopesc, se dilată, se întrețes. Cuvinte ce se formează în jurul unor nuclee provenind din limbi diverse. Coșmarul din *Finnegan* nu e un amestec terifiant de imagini vizuale, ci o transformare a limbajului într-o magmă în care urmele cuvintelor se deslușesc cu greu. În finalul *Procesului* lui Kafka, de la o fereastră deschisă în depărtare, cineva face gesturi pe care osînditul Joseph K. nu poate să le tălmăcească și nici nu știe dacă îi sînt adresate : punțile comunicării sînt rupte. În *Finnegan,* semnele acestea sînt sonore, se ivesc de pretutindeni, dar cel care le visează (și, odată cu el, cititorul) nu le poate înțelege : lipsa mesajului e, aici, produsul halucinant al abundenței sunetelor ce se adaugă, aparent dezordonat, în cuvinte. Mecanismul formării structurilor rămîne obscur, deși Joyce a recurs, neîndoielnic, la un sistem de construcție retorică ; dar sistemul e atît de complicat, încît comunicarea nu se produce decît cu greu, cu ajutorul unor dicționare elaborate de cei care au studiat îndelung „finneganiana“.

Pentru dreptul lui Joyce de a scrie într-o limbă care să nu fie aceea a literaturii engleze de pînă la el a pledat, de pildă, un american de origine lorenă, Eugene Jolas : „Trebuie să i se nege lui James Joyce, care iubește cuvintele și le stăpînește, așa cum a demonstrat-o în creații uriașe, dreptul (aparținînd tuturor oamenilor) să creeze un vocabular care nu e numai o deformare, ci o amalgamare a tuturor limbilor din așa-numita lume a vorbitorilor de engleză ? La urma urmelor, limba engleză

---

* Schimbarea între ele a literelor de la începutul unor cuvinte : de pildă „blushing crow“ (cioară care roșește) în loc de „crushing blow“ (lovitură zdrobitoare).

a fost, de la ivirea ei, o amalgamare. De ce să fie îngrijorați englezii care vorbesc o singură limbă, cînd numai în Insulele Britanice se folosesc și acum cinci limbi : manx *, engleză, irlandeză, gaelică și velșă ?“ [44].

Ceva mai încolo, Jolas argumentează citînd „revoluția suprarealistă care a distrus complet relațiile dintre cuvinte și gîndire“ [45]. Dar caracteristica esențială a construcției lui *Finnegan* e opusă categoric acestui program al suprarealismului. În textul lui Joyce nu intervine hazardul : fraza aspiră să recompună țesătura sonoră, cuvintele rostite pe jumătate întîlnindu-se în vis cu fragmentele altor cuvinte, alcătuind noi structuri lingvistice. Structuri care nu sînt neinteligibile decît la o primă lectură : cuvintele nu sînt *distruse*, ci construite din nou.

Aproape fără excepție, comentatorii operei joyciene sînt de acord că autorul ei a fost constant preocupat de *cuvînt*, deopotrivă de sunetul și de sensul lui. Încă de acum trei decenii, într-un eseu consacrat *Portretului artistului în tinerețe*, Dorothy van Ghent demonstra că forma realității pe care o descoperă Stephen-Joyce e „determinată în primul rînd de asocierile verbale“ [46]. Cînd, unul cîte unul, pierde toate elementele care dăduseră stabilitate existenței sale — tatăl, Parnell, religia, profesorii —, el păstrează ca factor al coerenței (atîta cît e în stare să o realizeze), asocierile verbale. Din prima pagină a *Oamenilor din Dublin*, unde cuvîntul *paralizie* îl fascinează pe băiețașul care narează povestea *Surorilor* („ca și cuvîntul «gnomon» în Euclid sau cuvîntul «simonie» din Catehism“ [47]), personajele lui Joyce — cu osebire cele mai sensibile dintre ele — ascultă vrăjite cuvintele, „se joacă cu ele, așa cum copiii se joacă cu jucăriile“. Povestitorul din *Arabia* ascultă silabele cuvîntului ce străbăteau tăcerea în care se scălda cu exaltare sufletul“ său și îl „învăluiau într-o vrajă a Orientului“ [48]. În *Stephen-Eroul*, tînărul Dedalus admiră cuvinte ciudate, „citește *Dicționarul Etimologic* al lui Skeat“ și e „adesea hipnotizat de cea mai banală conversație“ [49]. Descoperă cuvinte bizare „în magazine, în textele reclamelor, în gura oamenilor care muncesc din greu“ [50] și le repetă întruna, ascultîndu-le. Tendința se intensifică în *Portret*.

* Vorbită în Isle of Man.

Stephen meditează la sensurile diverse ale cîte unui cuvînt, le ascultă „cu o ureche avidă", chiar și pe cele pe care nu le înțelege prea bine. În lungi pasaje ale lui *Ulise*, Bloom și Stephen analizează cuvintele, le cîntăresc, se lasă seduși de sonoritatea lor.

Finnegan e concluzia acestei propensiuni lingvistice : aici, totul devine exacerbat, halucinant, dar nu se desparte de sensurile implicite ale cuvintelor. Prietenului său, Jolas, Joyce i se confesa : „Am descoperit că pot face orice doresc cu limbajul" [51]. Dar „ceea ce dorea" nu era doar „să se elibereze de cuvintele searbede, golașe, denotative ale unui limbaj convențional, logic, expozitiv" [52] : limbajul din *Finnegan* e creator al unei noi realități. În primul rînd, el nu e un limbaj care se opune logicii ; dimpotrivă, ceea ce i se poate reproșa, e artificialitatea, originea lui într-un mecanism logic, însă al unei logici exterioare care nu urmează regulile mult mai complicate ale istoriei limbii. E creația unui individ și e greu de crezut, chiar în ipoteza în care el și-ar transmite integral mesajul, că i s-ar putea răspunde, în același limbaj, de altcineva. „Finneganiana" nu e limba unui dialog, ci a unui solilocviu.

Cînd mitul se refugiază în vis, limbajul care îi captează imaginile nu poate fi nici cel al epocii contemporane cu naratorii, nici cel al epocii constituirii lui. Aceasta e justificarea tuturor partizanilor lui Joyce. S-a insistat, însă, prea mult asupra incapacității limbajului de a urma cursul complicat al visului. *Hanul Kubla* al lui Coleridge sau *Închisorile* lui Piranesi, labirinturi fantastice cu scări ce nu duc nicăieri, sînt aglomerări de imagini, recuperate din vis, dar care se comunică prin mijlocirea limbajului obișnuit. Cred că exegeții lui *Finnegan* nu au privit cu destulă luare-aminte spre *ambiguitățile* lui William Empson în care ar fi putut descoperi sugestii utile comentariului lor.

Cele șapte tipuri de ambiguități ale eruditului englez se clasează, cum se știe, în cîteva categorii distincte : nivelul dezordinii logice sau gramaticale, cel în care ambiguitatea trebuie să fie produs al conștiinței, nivelul complexității psihologice [53] ; ele nu sînt cu totul independente una de celelalte și, din această perspectivă, unul dintre exemplele cele mai caracteristice e textul lui *Finnegan*. Publicată în prima ediție din 1930, cartea lui

Empson nu face referiri la Joyce (cu toate că *Work in Progress* apărea în revistele acelor ani) [54], dar cred că „ambiguitățile de cel de-al doilea tip", în care „două sau mai multe sensuri alternative sînt pe de-a întregul absorbite într-unul singur" [55] pot fi aplicate la *Finnegan*.

E limpede că „visul nu poate fi *comunicat* prin mijlocirea cuvintelor obișnuite ale logicii diurne" [56]; dar întrebarea e dacă el poate fi *comunicat* în vreun alt limbaj. Comunicarea nu se produce nici prin limbajul creat în *Finnegan,* ale cărui cuvinte se compun pe temeiul unei logici proprii, extrem de complicate. Un vis de o noapte (chiar dacă în el se concentrează istoria speței umane), relatat în cîteva sute de pagini la compunerea cărora scriitorul a lucrat aproape 20 de ani, nu e comunicat ci, cel mult, *sugerat*. Și, în felul acesta, ajungem la funcțiile limbajului poeziei, la ambiguitățile valorilor asociative care sînt proprii acestui tip de sugestie. În acest plan al discuției, faptul că Joyce urmărea recuperarea elementului mitic din subconștientul colectiv care acționează în vis nu are nici o semnificație.

În *Finnegan*, „el își continua cariera de poet, începută în *Muzică de cameră* și evidentă în mai multe secțiuni ale lui *Ulise,* mai ales în muzicalul episod al Sirenelor" [57]. În noua sa carte, efectul poetic se produce într-un registru diferit. Textul are o țesătură densă, un sediment fundamental al limbii engleze peste care se suprapun urme „ale frumuseții unor limbi străine, într-un fel nu străine" [58] de substanța cărții. E efectul ce rezultă din puzderia de legături care se stabilesc între diversele jocuri de cuvinte : efect cu precădere sonor. Joyce dădea structură sonoră diverselor nivele ale conștientului și ale subconștientului care, pînă la el, păreau cu neputință a fi exprimate. Susanne K. Langer definea astfel relația visului cu mitul : „Mitul își are obîrșia în fantezie, care poate rămîne mută multă vreme ; pentru că forma primară a fanteziei e fenomenul în întregime subiectiv și individual al *visului*. Forma cea mai de jos a narațiunii nu e cu mult mai mult decît o narațiune-în-vis" [59].

Romanțarea ideii vicoane a istoriei nu ar fi fost de ajuns pentru descoperirea straturilor celor mai profunde ale conștiinței umane ; compunerea unei „narațiuni-în-vis" pe o temă cu totul banală ar fi revelat o mare virtuozitate a scriitorului. Dar Joyce a ales un drum mult

mai complicat : el a tratat o temă epică într-o tehnică menită să treacă dincolo de formele obişnuite ale limbajului şi să materializeze senzaţiile şi intuiţiile „fenomenului subiectiv şi individual" al visului, transformîndu-le într-o mărturie a conştiinţei colective.

El a reconciliat (şi adesea a contopit) concepţii diverse ale mitului, creînd un mit global al omului. Freud şi Jung, repudiaţi şi ironizaţi deopotrivă de Joyce, participă împreună, fără voia scriitorului (numai cu ştirea comentatorilor lui de mai tîrziu) la conturarea mitului din *Finnegan*. HCE visează că membrele îi sînt despărţite de trup, repetînd supliciul lui Osiris din mitologia egipteană (Joyce recunoştea astfel influenţa lui Frazer). Nedesluşita teorie a lui Vico potrivit căreia originea mitului trebuie căutată în limbaj stă alături de miturile tradiţionale, arhetipale. Dar aceste nenumărate straturi ale teoriilor mitului, strînse laolaltă între copertele unei cărţi, nu sînt descoperite de cititor decît cu ajutorul savantelor comentarii ale exegeţilor. Juxtapunerea unor interpretări diverse, adesea opuse, ale miturilor nu constituie, prin ea însăşi, calitate literară.

Dar comentatorii sînt de acord că *Finnegan* e o „sinteză comică" în care trecutul şi prezentul sînt contopite. Stuart Gilbert îl definea ca pe „un carnaval al Spiritului Comic" [60], înrudit cu desenele animate în care nimic nu e imposibil. Mai tîrziu, Albert Cook va lansa o idee ce se va impune şi la care vor adera mulţi exegeţi joycieni : *Finnegan* trebuie judecată împreună cu „ilariantele mecanisme comice" ale lui Rabelais, Aristofan, ale lui Shakespeare din comediile de tinereţe, în contrast cu comedia poetică din *Odiseea* sau *Furtuna*. Temele cărţii — erotismul, legea, politica, războiul — sînt cele ale comediei raţionaliste ; „orgia limbajului" seamănă cu „saturnaliile din ritualul comic primitiv" [61]. „Adevărata poveste de dragoste e cea dintre Joyce şi limbaj", scria Levin [62], care nota „vesela limbuţie..., convingătoarea pălăvrăgeală... lirismul suav", extraordinara experienţă de a-i auzi „pe serafimi şi pe heruvimi vorbind cu accent irlandez" [63].

Cele mai multe îndoieli au fost formulate în discuţiile privitoare la implicaţiile filosofice ale mitului din *Finnegan*. Louis Gillet, de exemplu, nu găsea nici un semn care să sugereze triumful fiinţei umane : nicăieri nu se dezvăluie „o privelişte mai dezolantă a lumii noastre

și a vidului din noi înșine și din lucruri" ; viața e „doar un vis și visul acesta e întotdeauna același — întotdeauna la fel de absurd, incoerent și inutil ca un delir zadarnic și plictisitor"[64]. Perspectiva filosofică a cărții le-a apărut multora ca fiind dominată de nihilism, Louise Bogan reproșîndu-i lui Joyce lipsa de încredere în viitorul umanității[65], iar Ernest Bernbaum întrebîndu-se dacă nu cumva cărțile lui sînt „un protest înverșunat împotriva marilor tradiții ale omului"[66]. Pesimistă, în felul în care Spengler e pesimist, reflex al unei lumi în derută, al „ținutului pustiu" pe care îl reprezenta civilizația burgheză a perioadei interbelice, *Finnegan* a fost considerată de alții (de exemplu de Richard Chase) o „sinteză erudită" asemănătoare operei lui Toynbee sau Frazer[67].

Rezervele față de viziunea filosofică a lui Joyce (uneori s-a pus întrebarea chiar dacă există o asemenea viziune, dacă toate cărțile lui nu sînt altceva decît un amestec lipsit de coerență al ideilor preluate la întîmplare din diverse sisteme filosofice) s-au arătat mai ales după publicarea lui *Finnegan*. Dar chiar mai înainte, pe la începutul anilor '30, semnificațiile mitice ale cărții ce se tipărea pe atunci, în foileton, erau asimilate mai curînd cu gîndirea teologică decît cu apartenența la un sistem filosofic modern. Unii au interpretat *Finnegan* pur și simplu ca pe „o carte religioasă"[68] ; numele care reveneau cel mai des în discutarea operei joyciene erau Nicolaus Cusanus, Giordano Bruno și, firește, Toma din Aquino. Un studiu foarte pertinent consacrat raporturilor dintre gîndirea acestuia din urmă și viziunea joyciană, punea, însă, în același timp, în lumină raporturile artei lui Joyce cu estetica aristotelică, cu idealismul lui Berkeley și al unor direcții ale romantismului german, cu barocul, cu Dante și Croce, cu cartezianismul, cu Hegel și Platon[69]. Autorul descoperea, de exemplu, în construcția verbală a lui Joyce un ecou al concepției tomiste potrivit căreia cuvîntul e un „simbol interpretativ"[70], ceea ce ar explica tendința — prezentă pretutindeni, de la *Epifanii* la *Finnegan* — de a conferi limbajului și jocurilor de cuvinte un sens moral.

„De la transcrierile pe jumătate lipsite de cuvinte, cuprinse de obicei în paranteze, ale primelor epifanii, pînă la formulările verbale intens comprimate, cu multe fațete ale viziunii, din *Finnegan*, au avut loc complicate serii

de experimente lingvistice" [71]. Poeţii de felul lui Shem nu folosesc alte cuvinte decît restul oamenilor ; dar tind să le interpreteze la nivelul „rădăcinii" şi, în consecinţă, la un nivel mai profund decît „acela la care cei mai mulţi dintre noi avem răbdarea sau arta de a merge" [72]. La acest nivel, analogiile se extind de-a lungul unor linii care se intersectează continuu şi ating teritoriile sensurilor metafizice, morale, mitologice şi istorice mult mai des decît la nivelul vorbirii curente.

Studii lingvistice relativ recente susţin că limba engleză tinde să prolifereze folosirea „reducerii la rădăcină" [73] ; „capriciile" realităţii lingvistice nu pot fi descrise fără a se ţine seama de ceea ce numesc unii „interpretare polimorfematică a rădăcinii"". Cu alte cuvinte, „de unităţi de bază cu înţeles variabil din cuprinsul oricărui cuvînt dat care sînt capabile (din cauza unor asemănări vizuale sau auditive cu alte unităţi) să intre în combinaţii noi şi să creeze noi sensuri" [74]. Un fenomen apropiat, deci, de etimologia populară : de exemplu, în cuvîntul *ambush* (ambuscadă), provenind dintr-un termen francez medieval, unii desluşesc aluzii la *bush* (tufiş), cu care *ambush* nu are nici un fel de legătură ; sau în *hierarchy* (ierarhie) pare a se auzi cuvîntul *higher* (mai înalt, mai sus — eventual într-o ierarhie).

Din perspectiva acestui fenomen despre care lingviştii englezi spun că a căpătat o mare extindere în limba lor, formaţiunile verbale din *Finnegan* nu mai par simple aberaţii sau demonstraţii de virtuozitate. S-ar spune că, înainte de a fi fost semnalat de filologi, procesul a fost intuit de Joyce : în limba engleză, „reducerea la rădăcină" e o resursă fertilă a formării unor noi morfeme, a suprapunerii sensurilor. „Port-mantourile" lui Humpty Dumpty devin aici o tehnică verbală permanentă : telescoparea cuvintelor e o modalitate de a strînge împreună sensuri diverse şi sonorităţi asemănătoare. E adevărat că Joyce nu urmează ritmurile vorbirii obişnuite, că el creează morfologii care sînt cele ale unui limbaj ce amestecă visul şi mitul ; dar limbajul acesta e construit din piese ce se asamblează în fraze, rezultatul fiind o sintaxă nouă, complicată. Construcţia sintactică, meticuloasă, nu ţine, însă, seama de asocierile *întîmplătoare* ale visului : Joyce creează o imagine a visului la suprafaţa conştiinţei. Visul e doar pretextul pentru clădirea unei noi limbi, destinată să cuprindă realităţile mitului.

„Traducerile“ în engleza curentă ale lui *Finnegan* sînt astăzi numeroase. Principalul cusur al celor mai multe e că privesc cartea ca pe o funambulescă demonstrație a abilității autorului ei care se joacă, pur și simplu, cu cuvintele. Aceste „dicționare“ traduc „ce a vrut să spună“ Joyce dar, fatalmente, nu pot reface ansamblul de efecte verbale care descoperă — pe rînd sau simultan — sensurile suprapuse. Începuturile unei analize mai atente la structurile sintactice ale lui *Finnegan* nu le-au făcut, însă, lingviștii, ci doi critici literari : Edmund Wilson [75] și, imediat după el, Harry Levin [76]. Concluzia lor era că textul lui Joyce e, mai presus de orice, „un teritoriu al sensurilor“, că e construit rațional și că se dezvăluie oricărui cititor destul de bine informat și de răbdător. „Dacă li se poate reproșa ceva e că au făcut ca *Finnegans Wake* să sune prea simplu, dar modul în care s-au apropiat de cartea lui Joyce implică o metodă a înțelegerii care, de atunci încoace, și-a pierdut adesea acuitatea privirii și ar trebui, cred, să fie din nou încurajată“ [77].

O nouă etapă a studiilor joyciene, restrînse la cea mai dificilă dintre operele lui, a fost *James Joyce modul în care el interpretează lumea modernă*, publicată de W.Y. Tindall în 1950 [78]. „Încercare de macrohermeneutică“, așa cum îl definește Clive Hart [79], studiul lui Tindall nu insistă asupra detaliilor narative, ci mai cu seamă asupra temelor arhetipale, mitologice și simbolice. Dar, se constată astăzi, el nu a avut la dispoziție în 1950 instrumentele unei analize destul de profunde și nici nu i se deschideau perspectivele pe care critica literară modernă le-a deschis în ultimii 30 de ani.

„Discutarea implicațiilor filosofice — observa, cu prilejul centenarului lui Joyce, una dintre cele mai importante autorități ale criticii joyciene — e încă anemică : nu avem încă o analiză cuprinzătoare a ideilor din *Finnegan* și chiar din *Ulise*, a raporturilor cu principalele sisteme de gîndire modernă“ [80].

Joyce însuși îi spunea prietenului său Georges Borach în 1917, cînd lucra la compunerea lui *Ulise* : „N-am avut nici un mare gînditor de mai bine de două sute de ani. E o alegație îndrăzneață, de vreme ce Kant e cuprins în această perioadă. Toți marii gînditori ai acelui secol și ai acestuia din urmă, de la Kant la Benedetto Croce, nu au făcut decît grădinărie. Cel mai mare gînditor din

toate timpurile, după părerea mea, e Aristotel. Totul a fost definit de el într-un mod admirabil și de simplu. S-au scris după aceea volume întregi ca să se ajungă la aceleași concluzii"[81]. Comentatorii lui Joyce sînt, aproape cu toții, de acord că, fie direct, fie prin intermediul lui Toma din Aquino, el a cunoscut foarte bine gîndirea stagyritului și că și-a însușit-o fără ezitare. De curînd, însă, s-a dovedit că era tot atît de familiarizat și cu Hegel, cel puțin cu *Estetica* lui[82]. Or, așa cum reiese limpede din analiza întreprinsă de Heidegger, punctele de convergență între Aristotel și Hegel sînt numeroase[83]. Nu pare, deci, o concluzie forțată aceea care tinde să-i atribuie lui Hegel un rol important în constituirea unei perspective filosofice a lui Joyce. În orice caz, faptul că numele lui Croce e pomenit de el în discuția citată de Borach nu poate fi trecut cu vederea : filosoful italian era, cum se știe, un neohegelian și împrejurarea e, probabil, mai semnificativă decît s-a crezut.

„Croce — consideră un exeget — intervine aici în dublă calitate : ca filosof al istoriei și ca filosof al esteticii[84]. Mai mult, se consideră că prin Croce a ajuns Joyce să întrevadă importanța teoretică a lui Vico și că lucrarea lui despre filosoful „științei noi" i-a furnizat o interpretare hegeliană a acesteia[85]. Dar, așa cum s-a demonstrat, Joyce a început să-și construiască o concepție estetică asociind concluziile lecturilor sale din Bernard Bosanquet, cel mai de seamă estetician neohegelian englez, cu cele din textele tomiste[86]. După Croce, Vico (și nu Hegel) a fost singurul care a recuperat aspectul creator al artei : dar Vico nu a intenționat să elaboreze o filosofie a formelor artistice privite în evoluția lor și comentariile lui nu se referă decît la Homer. Diferențele cele mai importante între Vico și Hegel se plasează, însă, „în domeniul definirii și al funcției limbajului"[87]. „Tensiunea dintre viață și moarte transmisă prin intermediul limbajului" e însuși subiectul lui *Finnegan,* al cărui model e Vico. Cu *Finnegan,* dispărea posibilitatea creării unui discurs privitor la teoria artistului : versiunile discursului sînt atît de numeroase, parodiile teoriilor critice sînt atît de complicat întrețesute, încît orice punct de vedere teoretic se pierde în rostogolirea halucinantă a cuvintelor. În acest sens, Vico îi permite lui Joyce să treacă prăpastia deschisă între teoria estetică și opera în care ea e ilustrată.

Ceea ce, în *Stephen-Eroul,* rămînea la un nivel cu totul naiv, se organiza într-o structură dialectică în *Portret ; Ulise* se pronunța mai net asupra celor două sensuri ale esteticii — percepția sensibilă și discursul asupra frumosului. Dar *Finnegan* e scrierea în care Vico îi dă lui Joyce posibilitatea de a se dispensa de dispozitivul speculativ și de a se apropia de dialectica interpretărilor. „Trecerea de la Hegel la Vico înseamnă abandonarea «circularității reflexive», adică a ocolului pe care îl face Zeul-Artist, înlănțuit în sistemul lui închis, pentru a întemeia o circularitate hermeneutică : personajul principal devine liantul și nu mai e *ecoul* sau *oglinda* subiectului care scrie : e complicele său, complementul și uneori elementul care îl contrazice“ [88].

„Cititorul ideal“ al lui *Finnegan* (toți comentatorii cărții caută un asemenea cititor, adică unul care să fie de acord cu teoriile lor) e, în esență, cel care participă — prin însăși natura lui — la crearea limbajului și a istoriei. În logica „întoarcerilor“ *(corsi* și *ricorsi storici)* istoriei universale, Vico îi ia locul lui Hegel : un pasaj al cărții îl face pe unul dintre cei „Patru Bătrîni Maeștri“ irlandezi să dezvolte o teorie parodistic hegeliană [89] care nu conduce la aflarea drumului istoriei ; termenul folosit de Joyce e *psadatepholomy* în care s-ar putea citi *pseudotelefonie,* o comunicare falsă.

Pe măsură ce episoadele din *Finnegan* se strîng într-o construcție polifonică, fără a se opri asupra cutărui subiect, dezvoltarea autorului prin personajele sale și a acestora prin cititori e un fapt sigur. Inserția seriilor infinite în miezul fiecăreia dintre nenumăratele povestiri legate între ele, suprapuse, opuse una alteia, a povestirilor ce izvodesc din cei patru timpi ai istoriei vicoane, face ca ansamblul cărții să capete o funcție atît de complexă, încît orice teorie filosofică își pierde coerența. La urma urmelor, Joyce nu a fost și nici nu a avut pretenția să fie un filosof al istoriei, ci să comenteze teoriile celui pe care, încă din adolescență, îl admira și, prin Stephen din *Ulise,* îi combătea formulele axiomatice. Mai presus, însă, de orice viziune istorică, el își însușea formula lui Vico, *verum ipsum factum,* cunoașterea unui lucru e rezervată celui care l-a creat.

În *Ithaca,* penultimul capitol al lui *Ulise,* Stephen refuza implicarea și, sub „cerul cu stele, greu de fructele

umede de culoarea albastră a nopţii“ [90], privind în sus spre lumina ce sclipeşte în odaia lui Molly, fugea în întuneric. Destinul lui era imprevizibil, nimic nu prevestea ce se va mai întîmpla cu el. Cititorul lui *Finnegan* o ştie : Dedalus va începe să scrie o carte a cărei lectură va deveni o experienţă complexă a cunoaşterii şi a creaţiei şi al cărei prim cititor va fi el însuşi. Setea lui romantică de absolut nu va fi potolită de cercurile ce se întretaie şi se suprapun aici şi conştiinţa lui nefericită se va deprinde să trăiască într-o lume a sciziunii. Una cîte una, va descoperi povestirile unei istorii „chaosmologice“ şi îşi va regăsi în ele inocenţa pe care, nici în *Portret*, nici în *Ulise* nu şi-o pierduse cu totul.

Finnegan e o carte citită de Stephen Dedalus şi scrisă de acel alter-ego al său care vine din vremurile mitului şi ale legendei pentru a se întîlni cu lumea modernă : Shem, scriitorul, „purtătorul călimării“, visează la o lume a armoniei, opusă barbarei lumi a violenţei propovăduită de fratele şi duşmanul său, Shaun.

NOTE

1 *Finnegan*, p. 272.

2 De pildă, Bernard Benstock, *op. cit.*, p. 39.

3 *Finnegan*, p. 450.

4 *Op. cit.*, p. 204.

5 *Op. cit.*, p. 39.

6 Jacques Mercanton, *Les Heures de James Joyce*, Lausanne, 1967, p. 45.

7 *Finnegan*, p. 260.

8 Robert McAlmon în *Our Exagmination...*, pp. 107—8.

9 Scrisoare către Stanislaus din 9.X.1906, citată în Ellmann, *James Joyce*, p. 244.

10 Edmund Wilson, *The Dream of H.C. Earwicker*, în *James Joyce : Two Decades of Criticism*, p. 327.

11 J.I.M. Stewart, *Eight Modern Writers*, New York/Oxford, 1963, p. 469.

12 *Ibid.*

13 „Un cîrd de indivizi de aici, din Zürich, s-au autoconvins că am înnebunit treptat şi că de fapt m-am hotărît să mă internez într-un sanatoriu unde un anume doctor Jung (Elveţianul

Tweedledum, care nu trebuie confundat cu Vienezul Tweedledee, doctor Freud) se amuză pe socoteala (în toate sensurile cuvîntului) doamnelor și domnilor care au gărgăuni sub țeastă" ; Scrisoare către Harriet Weaver, 24 iunie 1921, în *Letters*, p. 166.

14 *Finnegan*, p. 460.

15 Vezi Joseph Campbell, Henry Morton Robinson, *A Skeleton Key to „Finnegans Wake"*, New York, 1964, p. 112, n.

16 *Finnegan*, pp. 149—51.

17 *James Joyce : His Way of Interpreting the Modern World*, New York, 1950, p. 58.

18 Vezi *idem*, p. 59.

19 *Idem*, p. 55.

20 Nahma Sandrow, *Surrealism : Theater, Arts, Ideas*, New York, 1972, p. 52.

21 Henry James, *The Art of the Novel*, New York, 1962, p. 65 (prima ediție a acestui volum postum a apărut în 1914).

22 *Op. cit.*, p. 53.

23 *A Skeleton Key...*, p. 81.

24 W. Y. Tindall, *op. cit.*, pp. 57—8.

25 Harry Levin, *The Language of the Outlaw*, în antologia de studii *Joyce*, îngrijită de William M. Chace, Englewood Cliffs, 1974, p. 113. Textul îl reproduce, cu unele modificări, pe acela al capitolului III.2 din Harry Levin, *James Joyce*, Londra, 1960, pp. 143—170.

26 *Idem*, p. 115.

27 *Idem*, p. 116.

28 *Idem*, pp. 116—7.

29 *Finnegan*, p. 477.

30 *Idem*, p. 535.

31 *Idem*, p. 396.

32 *Idem*, p. 407.

33 *Idem*, p. 101.

34 *Idem*, p. 45.

35 *Idem*, p. 454.

36 *Idem*, p. 485.

37 *Idem*, p. 455.

38 *Idem*, p. 185.

39 *Idem*, p. 470.

40 *Idem*, p. 545.

41 *Idem*, p. 181.

42 *Idem*, p. 170.

43 Harry Levin, *op. cit.*, p. 117.

44 În *Our Exagmination...*, pp. 82—3.

45 *Idem*, pp. 84—5.

46 Dorothy van Ghent, *The English Novel: Form and Function*, New York, 1953, p. 264.

47 *Oameni din Dublin*, p. 39.

48 *Idem*, p. 69.

49 *Stephen-Hero*, p. 26.

50 *Idem*, p. 30.

51 Cf. Jolas, în *Two Decades...*, p. 13.

52 Magalaner, Kain, *op. cit.*, p. 240.

53 William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, New York, 1966, p. 48.

54 El se va referi mai tîrziu, într-o interpretare discutabilă, la *Ulise*; vezi „The Theme of Ulysses", în *The Kenyon Review*, XVIII (1956), pp. 26—52.

55 *Seven Types of Ambiguity*, pp. 48—101.

56 Magalaner, Kain, *op. cit.*, p. 240.

57 *Idem*, p. 244.

58 *Ibid.*

59 Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, New York, 1948, p. 139.

60 Stuart Gilbert, „Homage to James Joyce", în *transition*, XXI (1932), p. 249.

61 Albert Cook, *The Dark Voyage of the Golden Mean*, Londra, 1949, p. 89.

62 Harry Levin, „New Irish Stew", în *The Kenyon Review*, I (Autumn 1939), pp. 464—5.

63 *Idem*, p. 465.

64 Louis Gillet, „Joyce's Testament: *Finnegans Wake*", în *Quarterly Review of Literature*, I (1944), pp. 88—9.

65 Louise Bogan, „Proteus, or Vico's Road", în *The Nation*, CXLIII (1939), pp. 533—5.

66 Ernest Bernbaum, în *College English*, dec. 1945; citat în Magalaner, Kain, *op. cit.*, pp. 247—8.

67 Richard V. Chase, „Finnegans Wake: An Anthropological Study", în *The American Scholar*, XIII (Autumn 1944), p. 418.

68 Vezi L. A. G. Strong, *The Sacred River: An Approach to James Joyce*, New York, 1951, pp. 136 și urm.

69 William T. Noon, S. J., *Joyce and Aquinas*, New Haven, 1957.

70 *Idem*, pp. 79—83.

71 *Idem*, p. 83.

72 Dwight L. Bolinger, „Rime, Assonance, and Morpheme Analysis", în *Word*, 6 (aug. 1959), p. 1950.

73 Samuel H. Thomson, „The Root Meanings of Words", în *College English*, LXXI (1979), pp. 76—89.

74 *Idem*, p. 79.

75 *The Dream of H. C. Earwicker*, reprodus în volumul *The Wound of the Bow*, Boston, 1941, pp. 243—71 ; „A Guide to *Finnegans Wake*“, în *The New Yorker*, XX (5.VIII.1944), pp. 54—60.

76 „Everybody's Earwicker“, în *New Republic*, III (1944), pp. 106—7 ; capitolul *The Fabulous Artificier*, în volumul *James Joyce : A Critical Introduction*, Londra, 1944, pp. 119—183.

77 Clive Hart, „*Finnegans Wake in Perspective*“, în antologia de studii *James Joyce Today : Essays ou the Major Works*, îngrijită de Thomas F. Staley, Bloomington, 1966, pp. 138—9.

78 W. Y. Tindall, *James Joyce : His Way of Interpreting the Modern World*, New York, 1950 ; analiza lui *Finnegans Wake* — mai ales în capitolul III, pp. 65—94.

79 *Op. cit.*, p. 141.

80 Richard Ellmann, „Joyce at 100“, în *The New York Review of Books*, vol. XXIX, nr. 18 (19.XI.1982), p. 64.

81 Georges Borach, *Die Toten, Ein James Joyce Lesebuch*, Zürich, 1979, p. 234.

82 Vezi Jacques Aubert, *Introduction à l'Esthétique de James Joyce*, Paris, 1980.

83 Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt/Main, 1980, pp. 319 și urm.

84 Jean-Michel Rabate, „De la hauteur à laquelle l'autorité se noue (Joyce, Hegel et la Philosophie)“, în *Revue des sciences humaines*, nr. 185 (1/1982), p. 71.

85 *Ibid.*

86 William T. Noon, *op. cit.*, pp. 110—125.

87 Jean-Michel Rabate, *op. cit.*, p. 72.

88 *Ibid.*

89 Vezi *Finnegan*, p. 389.

90 *Ulysses*, p. 650.

4.

La 10 martie 1923, Joyce scria primele pagini [1] ale cărţii care avea să se numească *Finnegans Wake* ; la 18 noiembrie 1938 îşi anunţa un prieten din Italia : „am terminat cartea asta blestemată“ [2]. Cei cincisprezece ani cît a durat elaborarea acestei „poveşti a nopţii şi a întunericului dintru începuturi“ au fost aproape necontenit umbriţi de spaima unor boli grele — ale lui Joyce şi alor săi. Ani ai unei atmosfere de teamă ce cuprindea întreaga Europă. Scriitorul era obsedat de ideea că, pînă ce nu va încheia *Finnegan,* nu va avea şansa nici unei bucurii.

În aprilie 1924, *transatlantic review* — scoasă de Ford Madox Ford — publica primul fragment [3] al cărţii căreia Joyce îi spunea pe atunci *Work in Progress* (titlu păstrat pînă la apariţia în volum, în februarie 1939). Mai tîrziu, alte fragmente vor fi tipărite în reviste mai puţin cunoscute — *Criterion, Le Navire d'Argent, This Quarter* —, pînă cînd Eugene Jolas va începe s-o publice în *transition* [4] pe care o scotea, împreună cu Elliot Paul, la Paris. În primele luni ale redactării cărţii, se părea că lucrurile evoluează favorabil şi că numai obişnuitele sîcîieli ale Norei, micile furtuni domestice vor pune în primejdie liniştea lui Joyce. George Antheil, tînăr compozitor de avangardă, pe care i-l prezentase Pound, s-a arătat entuziasmat de *Ulise* şi i-a declarat lui Joyce că intenţionează să compună „o operă electrică“ al cărei libret va porni de la episodul *Ciclopilor.* (Proiectul nu va avea să se materializeze niciodată). La începutul lui 1924, după ce primise un exemplar al *Conştiinţei lui Zeno,* a izbutit să-i convingă pe Larbaud şi pe Benjamin Crémieux de valoarea cărţii lui Svevo ; după un an, tustrei au cîştigat adeziunea lui Montale care a scris primul studiu important despre opera, pînă atunci aproape necunoscută,

a compatriotului său. (În februarie 1926, Adrienne Monnier îi va dedica lui Italo Svevo un număr special din *Le Navire d'Argent* și Larbaud va publica un articol laudativ într-o altă revistă, *Commerce).*

Apoi, în martie, traducerea franceză a *Portretului*, semnalată de Ludmila Savitsky, a fost întîmpinată „cu respect, dacă nu cu entuziasm de recenzenții francezi“ [5]. Între timp, traducerea lui *Ulise* (la care colaborau Valery Larbaud, Jean-Paul Fargue și un tînăr breton, Auguste Morel) avansa, în pofida conflictelor necontenite dintre traducători și editoare, Adrienne Monnier ; mai pe urmă, cei trei traducători au început să nu se înțeleagă între ei, deși Larbaud era hotărît să ducă pînă la capăt tălmăcirea cărții.

Dar Joyce era mai puțin interesat de soarta lui *Ulise* decît de aceea a noii sale cărți. Harriet Weaver primea scrisori în care i se explicau amănunțit geografia și istoria Dublinului [6] sau era îndemnată să-l citească pe Vico [7], așa cum, pe vremea elaborării lui *Ulise*, era sfătuită să citească *Odiseea.*

Către sfîrșitul primăverii, însă, doctorul Louis Borsch a observat că o secreție începea să se formeze în conjunctiva ochiului stîng al lui Joyce și a decretat că o operație (a cincea de la declararea bolii) va deveni curînd neapărat necesară, ca o măsură de prevedere împotriva unui iminent glaucom. Pacientul a fost operat la 10 iunie ; în patul de spital, într-o cameră cu storurile trase, cu ochii bandajați, el s-a simțit pentru scurtă vreme eliberat de gîndurile negre cînd, la 16 iunie, a primit de la prietenii săi un buchet de flori. Se împlineau 20 de ani din ziua în care se desfășura acțiunea lui *Ulise :* încă de pe atunci, 16 iunie devenise cunoscută ca „Bloomsday“ — ziua lui Bloom [8].

În august, pe cînd se afla în Bretania, în căutarea (de-altfel, zadarnică) unei clime mai blînde decît cea a Parisului, a primit vestea că Yeats — care i-a trimis și o scrisoare cordială —, deși nu a susținut premierea lui (dealtminteri, nici a lui Padraic Colum, nici a lui George Moore sau Bernard Shaw, pentru că nici unul dintre ei nu erau rezidenți în Irlanda), în ziua decernării celui mai important premiu literar din tînăra republică irlandeză, a ținut să precizeze : „Simțim, totuși, că e de datoria noastră să spunem că această carte a domnului Joyce,

deși la fel de obscenă ca și cea a lui Rabelais și, prin urmare, interzisă de lege în Anglia și în Statele Unite, e neîndoielnic o operă de geniu, mai mult decît orice scriere în proză compusă de un irlandez de la moartea lui Synge încoace" [9].

În mai puțin de un an, mormintele celor dragi au început să se înmulțească în jurul său : la început, Richard Sheehy, prietenul său din anii de școală. Apoi, în august, John Quinn, cel care îl apărase în procesul deschis împotriva lui și a lui *Ulise* de doamnele americane, partizane ale moravurilor puritane. În noiembrie, Josephine Murray, mătușa care „îi ținuse loc de mamă" [10] și față de care Joyce va regreta întreaga viață că se purtase cu o nechibzuită insolență cînd aflase că nu-i plăcuse *Ulise*. În decembrie, William Archer, cel care, cu mulți ani în urmă, îl ajutase să descopere opera lui Ibsen și îi transmisese cuvintele încurajatoare ale bătrînului dramaturg norvegian. Joyce era din ce în ce mai deprimat : după moartea mătușii lui, boala de ochi a revenit și Borsch a fost obligat să-l opereze pentru a șasea oară, de data aceasta, de o cataractă care se formase pe ochiul stîng. Și, nu mult după aceea (în ziua de 2 februarie, cînd împlinea 43 de ani), l-a anunțat că evoluția bolii impune o nouă operație ; intervenția a trebuit amînată pentru că o conjunctivită se produsese în ochiul drept. Durerile erau insuportabile : șase lipitori au fost aplicate pe ochi, fără, însă, a aduce o ameliorare.

Pe cînd se afla internat într-o clinică pariziană, a primit o veste care „i-a mîngîiat suferința într-o oarecare măsură" [11] : la Neighborhood Playhouse din New York s-a reprezentat piesa lui, *Exilații*, care a avut succes : 41 de spectacole (care nu au produs, însă, senzația așteptată de el). Doctorul Borsch i-a recomandat să facă mai multă mișcare, să umble zilnic pe jos opt sau zece kilometri ; „dacă pot face asta fără să văd cu un ochi și cu celălalt inflamat, în ceața groasă de astăzi, prin circulația Parisului, cu stomacul gol din pricina dietei, înseamnă că pot cere să fiu decorat cu Legiunea de Onoare" [12]. Corecturile fragmentului ce urma să apară în numărul din iulie al lui *Criterion* (revistă condusă de T. S. Eliot) le-a citit cu ajutorul a trei lupe ; nici așa, însă, nu putea desluși literele și era nevoie ca fiul său, George, să-i citească textul cu voce tare.

În aprilie a fost operat pentru a șaptea oară la ochiul stîng. Era vizitat de puțini prieteni ; Helen Nutting (soția pictorului care desenase coperta lui *Ulise)* a venit să-i citească o carte despre invaziile daneze. Au discutat despre urechelniță și Joyce a asociat numele insectei, *earwig*, cu acela al eroului din *Work in Progress*, Earwicker [13]. A mai primit vizita lui Wyndham Lewis, a unei jurnaliste franceze, Simone Téry, admiratoare a Revoluției din Octombrie, a Statului Sovietic și a Republicii Irlandeze. Dar majorității reporterilor li se refuza accesul în camera bolnavului. Unul dintre ei, totuși, a izbutit să pătrundă lîngă patul lui Joyce, propunîndu-i să scrie un articol cu tema „Ce simți și ce faci cînd orbești ?“ [14]. Joyce va cita episodul pentru a explica de ce va refuza de acum înainte discuțiile cu „această tagmă cinică“.

După operație, pe la începutul lui mai, se părea că lucrurile merg spre bine ; în iulie, Borsch l-a anunțat că a stabilit pentru septembrie data viitoarei operații. Vacanța (pe malul Atlanticului, în Normandia și în Gironde) a fost chinuitoare : vremea ploioasă i-a stîrnit din nou durerile ; o încercare de a se plimba singur pe plaja de la Arcachon, un orășel din Gironde, a eșuat — vederea era prea slabă și el nu se putea orienta. Dar cartea progresa : ultimele retușuri ale portretului lui Shaun erau gata la sfîrșitul lui septembrie. Operația a fost amînată pînă în primele zile ale lui decembrie ; atunci, ea a fost executată în două etape. Durerile, însă, au rămas, la fel de intense, iar ochiul stîng rămăsese fără vedere. Joyce își pierduse orice speranță de vindecare : nu putea scrie decît cu litere foarte mari și, cum nu avea putința să dicteze textul cărții („trebuia să scrie și să vadă ce a scris“), compunerea „acestei *Work in Progress* a ajuns o tortură pe care nu știu dacă o merit“ [15].

Între timp, dificultățile tipăririi textului în Anglia începuseră să le repete pe cele întîmpinate pe vremea lui *Ulise* : tipografii revistei *The Calendar* au refuzat să culeagă textul obținut de redactor, Ernest Walsh, de la Joyce și el s-a văzut silit să îl trimită unei publicații franceze, *Le Navire d'Argent*.

La începutul lui februarie 1926, o veste bună a sosit de la Londra : la Regent Theatre, în regia lui W. G. Fay, *Exilații* cîștigaseră simpatia publicului și, în parte, și a criticii. La discuția organizată de teatru la cîteva zile

de la premieră, Bernard Shaw a vorbit despre piesă în termeni laudativi.

În aprilie, Stanislaus a venit să-l viziteze pe James : relațiile dintre frați se răciseră foarte mult în ultimii ani, mai ales de cînd fratele mai mic, în lungi și amănunțite scrisori, declarase că *Ulise* și, mai ales, *Work in Progress* i se par „lipsite de pudoare". Întîlnirea de la Paris nu a fost de natură să netezească asperitățile : Stanislaus socotea că James e înconjurat de lingușitori și că purtarea lui nu se schimbase deloc în bine. Mai mult decît atîta, literatura pe care o scria acum era un joc cu vorbele din cale-afară de plicticos (James nu va scăpa prilejul de a introduce, ironic, remarca fratelui său în *Finnegan* [16]). Stanislaus s-a întors destul de repede la Trieste.

După moartea mătușii sale, Josephine, Joyce le scria prietenilor săi din Dublin, rugîndu-i să se ducă la tatăl lui și să-l întrebe diverse detalii din istoria Dublinului de odinioară ; bătrînul răspundea, de obicei, cu bunăvoință dar, cîteodată, exasperat de stăruința fiului care voia să afle de la el o mulțime de amănunte despre oameni cu totul lipsiți de importanță, izbucnea : „A înnebunit de tot ?" [17].

În iunie 1926, boala a revenit la ochiul stîng și a zecea intervenție chirurgicală a devenit obligatorie. Vindecarea venea încet : vreme de o lună, nu putea zări nimic cu ochiul operat. Vara, familia Joyce a plecat la Ostende și James a folosit timpul petrecut aici luînd lecții de flamandă (argatul Sockerson din *Finnegan* rostește cîteva cuvinte în această limbă [18]). Pe cînd se aflau aici, au aflat că un editor american, Samuel Roth, a început să publice, fără autorizație, fragmente din *Ulise* într-o revistă numită *Two Worlds Monthly*. Nici partenerul firmei de avocatură a răposatului John Quinn, nici tatăl lui Pound, pe care fiul său l-a rugat să intervină imediat în sprijinul lui Joyce, nu au crezut oportun să deschidă acțiune împotriva lui Roth, de vreme ce Statele Unite nu aderaseră la Convenția de la Berna pentru apărarea drepturilor de autor, iar legea în această țară stipula că o carte care nu e produsă cu mînă de lucru americană intră în domeniul public după doi ani de la apariție. Un protest semnat de 167 personalități ale vieții literare și artistice internaționale [19] a fost publicat, dar

s-ar părea că nici el nu a izbutit să oprească tipărirea textului din *Two Worlds*.

În septembrie, familia Joyce a călătorit la Anvers, Gand și Bruxelles — de unde au mers cu un autobuz la Waterloo, pentru că James voia să adune amănunte despre cîmpul bătăliei din 1815 de care avea nevoie în episodul Napoleon-Wellington din primul capitol al lui *Finnegan*. Tînărul Thomas Wolfe se afla în același autobuz și, într-o scrisoare către o prietenă din America, va relata că Joyce stătea lîngă șofer și-i punea tot felul de întrebări privitoare la locurile prin care treceau [20].

Tinerii scriitori americani îl admirau ; uneori admirația lua forme stupefiante : Scott Fitzgerald i-a propus să-și arate respectul față de el sărind pe fereastră, ceea ce, firește, Joyce a refuzat, îngrozit [21]. Dar editorii americani se arătau mult mai rezervați : nici unul nu a acceptat propunerea publicării unor fragmente din *Work in Progress* în revistele lor [22]. La drept vorbind, chiar și prietenii lui mai vechi — Harriet Weaver și Pound printre ei — erau cu mult mai puțin entuziaști decît pe vremea lui *Ulise*.

Nenorocirile se țineau lanț și în familie : după o veste bună (Stanislaus îl anunța că s-a hotărît să se căsătorească [23]), a urmat una tragică : Schaureck, cumnatul lui Joyce, s-a sinucis. Soția lui, Eileen, se afla atunci la Dublin. La trecerea ei prin Paris, James nu a avut puterea să-i dea știrea primită prin Stanislaus ; Eileen a aflat-o abia după ce a ajuns acasă, la Trieste. Nu a vrut să creadă și a cerut exhumarea cadavrului : la vederea lui, a leșinat și nu și-a revenit vreme de trei luni.

Războiul cu Samuel Roth (a cărui revistă atinsese, pe seama publicării episoadelor din *Ulise*, 50 000 de exemplare) îl agasa tot mai mult : avocații lui nu au obținut suspendarea tipăririi textului lui Joyce decît în octombrie 1928 și abia la 27 decembrie Curtea Supremă a statului New York a ordonat interzicerea publicării. Dar avocații nu au izbutit să convingă instanța să stabilească plata unor daune ; a urmat o lungă și sîcîitoare corespondență, dar hotărîrea judecătorească a rămas definitivă.

Era jignit și de scrisorile primite de la Harriet Weaver care încerca să-i demonstreze că nu a sosit vremea în care noua lui carte să aibă șansa unor cititori în stare s-o înțeleagă. Afectat peste măsură, el a căzut la pat și

a trebuit să asculte reproşurile Norei : „De ce nu scrii cărţi de bun-simţ pe care să le poată citi oamenii ?“ [24]. (Ea a mers chiar mai departe : i-a anunţat pe soţii Jolas că soţul ei e prea tulburat ca să poată pregăti manuscrisul pentru viitorul număr al revistei lor, *transition*). Singurul prieten care încă mai credea în dreptatea cauzei acestei cărţi era McAlmon.

Pound i-a înapoiat fără să rostească un cuvînt şi manuscrisul poemelor compuse după *Muzică de cameră* şi pe care acum, la sugestia soţiei lui Arthur Symons, se gîndea că ar putea să le publice. Joyce a insistat, cerîndu-i părerea ; răspunsul a fost necruţător : „Locul lor e în Biblie sau în albumul cu fotografii de familie“. „Nu crezi că merită să le public vreodată ?“. „Nu, nu cred“ [25]. În schimb, Archibald MacLeish, pe care îl rugase să i le citească, i-a trimis două scrisori entuziaste care l-au convins că se cuvine să le tipărească. La 7 iulie 1927, 12 poeme [26] erau publicate sub titlul modest *Pomes Penyeach* — Poame (sau, aproape omonim, poeme) de-un penny bucata.

Versurile nu au avut ecou în presa literară. Erau, totuşi, transcrierile delicate ale unor impresii, ale unor stări de spirit. Pe strada pe care avusese, cu un an înainte, primul atac al bolii sale de ochi, Joyce are revelaţia tinereţii şi a dragostei de odinioară care nu se mai întorc *(Bahnhofstrasse)*. O femeie de care fusese îndrăgostit în tinereţe îi dă fiicei lui, Lucia, o floare : corola reflectată în ochii copilului creează o impresie picturală de mare gingăşie *(O floare dăruită fiicei mele)*. Tîrziu, cînd iubirea s-a stins, amintirea pîlpîie sub un cer întunecat, apăsător, ale cărui stele palide lucesc asemenea unor torţe funerare *(Noapte)*. Tema tinereţii pierdute pentru totdeauna revine adesea : sub un cer pe care nu plutesc păsări, în pulberea amurgului, răsăritul celei dintîi stele stîrneşte dureros amintirile fericirii de demult *(Totul se destramă)*. Luntraşii dintr-un sat de lîngă Trieste se întorc spre ţărm, după o întrecere cu bărcile lor uşoare, cîntînd o arie din *Fata din Vestul Sălbatic* a lui Puccini : „Nu te mai întoarce, o, nu te mai întoarce !“ *(Privind întrecerea bărcilor la San Sabba)*. Sufletul poetului e copleşit de prezenţa femeii iubite, deopotrivă ispită şi osîndă *(Rugăciune)*. La Rahoon, cimitirul din oraşul ei natal, Galway, o priveşte pe Nora care, sub ploaia subţire,

plînge la mormîntul iubitului ei din adolescenţă *(Ea plînge la Rahoon)*. Un ţăran îşi mînă cireada spre casă, îndemnînd-o cu o creangă înflorită ; seara e rece, sunetele paşnice ale satului se aud în depărtare *(Tilly)*.

Compuse la mari intervale de timp, versurile sînt inegale ; sînt legate, însă, între ele printr-o muzicalitate clară, uşor nostalgică. Joyce nu avea ceea ce numea el „prejudecata complicaţiilor poetice" [27] : versurile trebuiau să fie melodie pură. Cînd i-a citit prietenului său, Oscar Schwartz, un poem dedicat Luciei şi acesta i-a reproşat că „îi explică prea mult conţinutul" şi că „poemul e doar muzică", i-a răspuns : „Cu siguranţă, îmi înţelegi poemul" [28].

Dar volumaşul publicat în vara lui 1927 nu a avut darul să-şi împlinească menirea pe care i-o încredinţase Joyce : să le demonstreze criticilor cărţii publicate în fragmente, *Work in Progress*, că nu au dreptul să atace cu atîta înverşunare un adevărat artist al cuvintelor. Poemele erau prea fragile, nu afirmau o estetică nouă, în stare să demonstreze ceva. Între timp, atacurile adversarilor (şi chiar ale unor prieteni — Wyndham Lewis, de pildă) nu conteneau. Joyce era deprimat şi doar rareori scrisorile entuziaste ale lui MacLeish îi mai alungau descurajarea care devenise maladivă.

Apariţia traducerii germane a lui *Ulise* [29] a fost un alt motiv de nemulţumire : atît de multe erau pasajele care trebuiau revăzute, încît o a doua ediţie era imediat necesară. Îi era teamă să nu se întîmple la fel şi cu traducerea franceză ; aici, lucrurile păreau că începuseră să meargă mai bine după sosirea lui Stuart Gilbert. Licenţiat la Oxford, apoi, vreme de 19 ani, funcţionar în administraţia britanică din Burma [30], era un admirator al lui *Ulise*. Sylvia Beach îi arătase un fragment al traducerii la care lucra Morel : el i-a atras atenţia asupra cîtorva erori. Se oferise să-l ajute, „fără retribuţie şi fără să fie nevoie a i se menţiona numele", pe traducător ; ofertă acceptată cu bucurie de Joyce, dar nu şi de Morel. Gilbert revedea textul lui Morel şi, la rîndul său, era citit şi corectat de Larbaud ; acesta din urmă avea, însă, senzaţia că Adrienne Monnier şi Sylvia Beach vor să-i diminueze rolul. I s-a plîns lui Joyce, anunţînd că intenţionează să se retragă şi sugerînd ca, în locul lui, să fie solicitat Maurois. Joyce nici nu a vrut să audă şi,

manevrînd cu abilitate, a reușit să-i împace între ei : i-a invitat pe toți, editori și traducători, la cafeneaua Les Trianons și a ajuns cu ei la o înțelegere căreia avea să-i spună de acum înainte „Tratatul de la Trianons". Lui Larbaud i se recunoștea dreptul reviziei finale a traducerii.

Cînd a apărut cartea, în februarie 1929, Adrienne Monnier a redactat un text complicat pentru coperta interioară : „traduit de l'anglais par M. Auguste Morel assisté par M. Stuart Gilbert. Traduction entièrement revue par M. Valery Larbaud avec la collaboration de l'auteur" ; formularea urma întocmai cele hotărîte în „Tratatul de la Trianons". Fiecare din cei trei traducători contribuia cu propriile lui calități la desăvîrșirea versiunii franceze : Morel avea multă imaginație, Gilbert era precis și lucid, Larbaud avea o strălucită sensibilitate a stilului[31].

Unul dintre rezultatele cele mai importante ale acestei colaborări a fost că Gilbert a ajuns să cunoască atît de bine cartea, încît s-a decis să-i consacre un studiu[32] : se inaugura, astfel, o lungă tradiție a exegezei „ulisiene". Dealtminteri, studiul lui Gilbert este cea dintîi cercetare de proporții mai largi din întreaga istorie a criticii lui Joyce.

Între timp, lucrul la cartea cea nouă avansa mulțumitor : în toamna lui 1928, Padraic Colum a publicat, la New York, într-o ediție bibliofilă (850 de exemplare), fragmentul *Anna Livia Plurabelle*, pe care Joyce îl socotea a fi cel mai melodios din toată cartea. Voia să plece cu ai săi într-o călătorie în Danemarca (James simțea nevoia să se pună la punct cu daneza, care avea să îndeplinească o funcție atît de importantă în structura limbajului din *Finnegan)* ; în cele din urmă, a preferat să meargă, împreună cu soții Gilbert, la Salzburg. Acolo i-a întîlnit pe Stanislaus și pe soția lui, veniți în călătorie de nuntă ; a trebuit să îndure din nou reproșurile fratelui mai mic care considera că a scris o carte neinteligibilă, despre visele tulburi ale unor indivizi fără identitate. James i-a răspuns cu blîndețe că „va urma o carte despre trezirea din vis" : e una dintre puținele aluzii la intențiile lui de după *Finnegan.*

Aici i-a parvenit oferta unor editori americani care îi propuneau un avans de 11 000 de dolari și 20% din încasări pentru dreptul de a-i publica noua carte. Bucuria

nu a ţinut mult : o nouă criză a bolii de ochi a izbucnit şi el a pornit în căutarea unui oftalmolog priceput (şi mai milos decît Borsch, care îl operase de atîtea ori) : întîi la Frankfurt, apoi la München şi, în cele din urmă, la Le Havre, pentru că simţea că aerul oceanului îi prieşte.

Întors în septembrie la Paris, a trebuit să se interneze iarăşi în clinica doctorului Borsch ; injecţiile (foarte dureroase) nu i-au fost de nici un folos — nu mai putea citi. O scrisoare amănunţită către Harriet Weaver [33] dovedeşte că noua criză nu îl desprindea de multele probleme ale vieţii lui agitate : anevoioasele tratative pentru publicarea fragmentelor din *Work in Progress*, acţiunea judiciară împotriva lui Roth, moartea lui Svevo. I se propunea (deocamdată neoficial) să facă o vizită în Uniunea Sovietică ; nu dăduse încă nici un răspuns diplomatului care îi transmisese invitaţia, pentru că se temea de drumul lung şi nu ştia dacă bolii lui îi va face bine clima de acolo. Ezita să accepte şi invitaţiile de a ţine mai multe conferinţe în Elveţia. Era înspăimîntat de întunericul în care era cufundat, şi nu credea că se va mai putea întoarce cîndva la lumină.

Supărările se adunau : o recenzie nefavorabilă la *Anna Livia Plurabelle*, publicată în *Criterion*, îl nelinişte a mai ales pentru că presupunea că redactorul revistei — T.S. Eliot — se întorcea împotriva lui, aşa cum făcuseră Pound şi Wyndham Lewis. A urmat, imediat după aceea, o altă criză şi medicii l-au obligat să rămînă cîteva săptămîni la pat : i s-a interzis orice efort, chiar şi acela al lecţiilor de spaniolă pe care le lua de cîtăva vreme. Apoi, pe neaşteptate, Nora — care avusese pînă atunci o sănătate excelentă — a devenit suspectă de cancer ; i s-a recomandat o operaţie imediată. A fost internată în spital şi Joyce, refuzînd să fie despărţit de ea, a cerut să i se instaleze un pat în camera ei şi a rămas acolo tot timpul cît a durat tratamentul (ineficace) cu radium. La începutul lui noiembrie a fost întreprinsă o „operaţie exploratorie", dar rezultatul nu era prea clar ; în februarie a fost operată (hysteroctomie) şi, la sfîrşitul lui martie, bolnava a fost declarată în afară de pericol. Joyce şi-a regăsit sprijinul sufletesc de care a avut întotdeauna nevoie.

H.G. Wells, care l-a întîlnit cu puţine zile înainte de internarea Norei în spital, a fost impresionat de înfăţişarea lui tristă, fragilă, neajutorată şi s-a oferit să facă

tot ce-i stă în putinţă pentru a-l apăra de nefericitele experienţe ale vieţii literare. Joyce a rugat-o pe Sylvia Beach să-i trimită o colecţie din *transition* în care apăruseră fragmentele din *Work in Progress*. Răspunsul lui Wells a fost, însă, foarte net : „În privinţa acestui experiment literar al dumitale. E un lucru vrednic de toată consideraţia pentru că dumneata eşti un om vrednic de toată consideraţia şi, în această compoziţie aglomerată, există un geniu puternic care nu ascultă de nici o disciplină. Dar nu cred că duce undeva. Ai întors spatele oamenilor obişnuiţi, nevoilor lor elementare, timpului şi înţelegerii lor limitate şi ai scris. Care e rezultatul ? Vaste cimilituri. Ultimele două opere ale dumitale sînt mai amuzante pentru cel care le scrie decît vor fi cîndva pentru cel care le citeşte... Opera dumitale e o experienţă extraordinară şi voi sări oricînd s-o apăr de întreruperi destructive sau restrictive. Îşi are credincioşii şi urmaşii ei. Să-i lăsăm să se bucure de ea. În ceea ce mă priveşte, eu cred că e un drum fără ieşire. Cele mai calde urări de bine din partea mea, Joyce. Nu pot să mă înrolez sub stindardul dumitale, aşa cum dumneata nu te poţi înrola sub al meu. Dar lumea e largă şi e destul loc pentru amîndoi să greşim“ [34].

Surprinzător, Joyce — care suferea atît de mult cînd se vedea neînţeles — nu a fost afectat. „Mă întreb dacă atitudinea lui faţă de cuvinte şi de limbaj e atît de ştiinţifică pe cît ar dori el să fie“ [35]. Mai tîrziu, îi va spune unui prieten că „mijlocul cel mai sigur de a pune la încercare o operă de artă e să copiezi o pagină din ea şi să i-o dai lui Wells, aşteptîndu-te la revelaţiile dezastrelor ce vor rezulta de aici“ [36]. Realitatea e că rămăsese aproape singur să-şi apere cartea : prietenii cei mai credincioşi de odinioară, Pound, Stanislaus, Harriet Weaver însăşi îl părăsiseră.

În mai 1929 a apărut prima carte consacrată controversatei *Work in Progress* ; titlul era o fanfaronadă a lui Joyce — *Our Exagmination round His Factification for Incamination of Work in Progress*. Cea mai mare parte a eseurilor publicate aici erau preluate din *transition*. Cu toate că unele dintre ele — de pildă, *Dante... Bruno. Vico ...Joyce* al tînărului Samuel Beckett, venit de curînd de la Dublin şi invitat să ţină un curs la Ecole Normale Supérieure, sau *Ideea de timp în opera lui James Joyce*

de Marcel Brion — erau studii temeinice, la care critica ulterioară va recurge adesea, impresia generală era că cei doisprezece autori (și, desigur, Joyce, care pusese la cale publicarea acestei antologii de eseuri) intenționau să apere opera joyciană împotriva atacurilor recente (Wyndham Lewis, Rebecca West).

Cartea a fost primită fără prea mult interes și Joyce s-a gîndit că va trebui să publice o alta (desemnată de titlul *O de X)*, constînd din patru eseuri ample : noaptea în *Work in Progress,* mecanica și chimia, umorul și un al patrulea al cărui subiect nu fusese încă stabilit. Cînd s-a aflat de proiectul lui Joyce, doi tineri americani s-au declarat gata să participe la el. Harry Crosby și soția lui, Caresse, înființaseră la Paris o editură, „The Black Sun Press", cu un program destul de eterogen. Prin soții Jolas, l-au rugat pe Joyce să le încredințeze spre publicare un fragment din *Work in Progress* (de un timp încoace mai multe mici edituri pariziene socoteau că noua scriere joyciană e de natură să le sporească prestigiul și credibilitatea). Cînd au primit textul [37], l-au convins pe Joyce că e nevoie de o prefață semnată de o personalitate. Biologul Julian Huxley și muzicologul J.W.N. Sullivan au refuzat pe rînd ; a acceptat C.K. Odgen, coautorul celebrului studiu *Sensul sensului* și creator al limbajului simplu, redus la un vocabular elementar și cu o gramatică ușoară, numit „engleză de bază" [38].

Harry și Caresse Crosby voiau să reproducă, în fruntea ediției lor, un portret al lui Joyce. Solicitat de ei, Picasso a răspuns că „nu execută portrete la comandă" [39] : e posibil ca sub această lipsă de bunăvoință să se fi ascuns indiferența artistului față de toți cei care nu aparțineau grupului constituit în jurul Gertrudei Stein. Oricum, a fost de-ajuns pentru ca Joyce să păstreze, la rîndu-i, întreaga lui viață, o indiferență totală față de arta contemporanului său. „Situația mea e o farsă, scria el odată : Picasso nu are, cred, un nume mai important decît al meu și poate să cîștige 20 sau 30 000 de franci pentru o lucrare care i-a luat cîteva ceasuri de lucru ; eu nu merit să iau un penny pentru un rînd scris de mine" [40].

Soții Crosby s-au adresat atunci lui Brâncuși care a acceptat invitația. E aproape sigur că Joyce nu-l întîlnise pînă atunci pe sculptorul român ; dar, în atelierul din

Impasse Ronsin, unde i-a pozat pentru mai multe schițe de portret, atmosfera era foarte amicală. Discuțiile nu par să fi atins probleme dintre cele mai importante : cei doi „deplîngeau moda feminină actuală, viteza trenurilor moderne etc., etc.“ [41]. Chiar dacă relațiile prietenești au rămas la acest stadiu, e limpede că Joyce îl prețuia pe artist, de vreme ce a acceptat ca el să-i deseneze portretul destinat să fie frontispiciul unei ediții la care ținea atîta. Și că prețuirea era reciprocă : mai ales în anii maturității, Brâncuși, se știe bine, nu a desenat și nu a sculptat decît portretele celor de care îl apropia o anume afecțiune.

Cînd portretul a fost gata, Caresse Crosby l-a socotit că arată ca Joyce, dar nu ca un Brâncuși și l-a întrebat pe artist dacă nu ar putea realiza unul mai abstract. Brâncuși a desenat atunci un „simbol al lui Joyce“, o spirală care — așa cum îi declara, după un sfert de secol, lui Richard Ellmann — voia să exprime „sensul creșterii“ [42] pe care îl descoperise în opera lui Joyce ; ea cuprindea și înțelesul unei evoluții enigmatice. Irlandezul s-a amuzat ; cînd tatăl lui a văzut ediția și portretul desenat de Brâncuși, a rostit cuvintele adesea citate după aceea : „Se pare că băiatul s-a schimbat destul de mult“.

Din nefericire, cei doi artiști care au dat sensul înnoirii prozei și artelor vizuale ale secolului al XX-lea nu s-au cunoscut îndeajuns. Dealtfel, în preajma lui Joyce, mai cu seamă după publicarea lui *Ulise,* s-au aflat prea puțini scriitori sau artiști cu o personalitate puternică ; el era, fără îndoială, unul dintre acei stejari la umbra cărora nu mai pot crește alți copaci. Pe de altă parte, nu se pot evoca multe împrejurări în care el să fi dovedit că admiră cu adevărat arta modernă. Cît despre cele cîteva cuvinte românești risipite în *Finnegan,* ele aparțin unor domenii atît de puțin caracteristice, încît e greu de dovedit că, așa cum circulă într-un fel de folclor relativ recent, ele ar fi fost învățate de Joyce în atelierul lui Brâncuși. E mai probabil ca Joyce să le fi auzit în mediul cosmopolit de la Trieste (unde se aflau și români din provinciile ocupate pe atunci de Imperiul austro-ungar). Dealtfel, unele sînt incluse în textul publicat în *transition* înainte de începutul verii lui 1929, cînd scriitorul l-a întîlnit pe Brâncuși.

Mai rămîne de verificat încă o ipoteză : nu cumva l-a cunoscut în vreo împrejurare pe Peter Neagoe, activ și el în cercul revistei lui Jolas și a lui Elliot Paul ? Deși nu există dovezi că ei s-ar fi întîlnit ; poate că măcar pentru Neagoe o asemenea întîlnire nu ar fi fost o întîmplare oarecare și el ar fi consemnat-o cumva. Dar nici măcar în „romanul bazat pe viața lui Constantin Brâncuși" care e *Sfîntul din Montparnasse* nici numele lui Joyce nu e pomenit și nici ceasurile petrecute de el în tovărășia artistului care i-a desenat singurele portrete cu adevărat semnificative pentru istoria artei din acest secol.

NOTE

1 Fragmentul „Regele Roderick O'Connor", pp. 380—2 în ediția din 1939 a cărții ; titlul *Work in Progress* fusese dat de Ford Madox Ford.

2 Stan Gebler Davies, *James Joyce, A Portrait of the Artist*, StAlbans, 1982, p. 367.

3 Fragmentul de la pp. 383—99 din ediția în volum.

4 Programul revistei se întemeia pe convingerea editorilor ei că „imginația literară a timpului" era „prea fotografică" și că, de aceea, „studierea lumii iraționale e o condiție *a priori* pentru a da acestei imaginații o nouă dimensiune". Ea specula „imaginile unei lumi a nopții neglijată pînă acum". Printre colaboratori, în afara lui Joyce, s-au aflat Hemingway, Hart Crane, William Carlos Williams, Gertrude Stein, Peter Neagoe.

5 Ellmann, *James Joyce*, p. 573.

6 Scrisoare din 30 decembrie 1924 către Harriet Weaver, în *Letters*, p. 213.

7 Ellmann, *James Joyce*, p. 575.

8 Numele conține și un joc de cuvinte, „Doomsday" însemnînd „Ziua Judecății-de-apoi".

9 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 578, *n*.

10 Vezi scrisoarea către Josephine Murray, 2.XI.1924, în *Letters*, p. 221—2.

11 Ellmann, *James Joyce*, p. 581.

12 Cf. *ibid*.

13 Joyce era atît de preocupat de urechelniță, încît a scris laboratorului de entomologie al Muzeului de istorie naturală, cerînd detalii despre obiceiurile gîngăniei. Îi plăcea numele ei în

franceză, *perce-oreille* și l-a asociat cu cel al lui Pierce O'Reilly, un celebru jucător irlandez de polo de la începutul secolului. După aceea a scris *Balada lui Persse O'Reilly* (*Finnegan*, pp. 44—6).

14 Ellmann, *James Joyce*, p. 582.

15 Peter Costello, *James Joyce*, Dublin, 1980, p. 86.

16 P. 467.

17 Ellmann, *James Joyce*, p. 591.

18 *Finnegan*, p. 370.

19 Printre semnatarii protestului : Robert Bridges, Croce, Duhamel, Einstein, T.S. Eliot, Havelock Ellis, E.M. Forster, Galsworthy, Giovanni Gentile, Gide, Ramon Gomez de la Serna, Lady Gregory, Hemingway, Hugo von Hofmannstahl, D.H. Lawrence, Wyndham Lewis, Maeterlinck, Katherine Masefield, Merejkovski, Sean O'Casey, Jean Paulhan, Pirandello, George Russell, Symons, Unamuno, Valéry, H.G. Wells, Rebecca West, Thornton Wilder, Virginia Woolf, Yeats. Ezra Pound a refuzat să semneze, motivînd că „războiul trebuie purtat cu mentalitatea întregului popor american care acceptă asemenea legi" ; în realitate, era convins că Joyce folosește acest pretext ca să-și facă reclamă. În schimb, voia să-l determine „să denunțe tot ceea ce e american" ; idee cu care Joyce nu a fost, evident, de acord.

20 Ellmann, *James Joyce*, p. 593, *n*.

21 Vezi Arthur Mizener, *The Far Side of Paradise*, Boston, 1951, p. 133.

22 Ironia face ca amplul buletin de informații privind viitoarele apariții ale uneia din marile edituri americane, Doubleday, să poarte, de mai mulți ani, titlul *Works in Progress*.

23 James i-a trimis mai mulți bani ca dar de nuntă.

24 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 603.

25 *Ibid*.

26 Celor 12 poeme li se adaugă *Tilly*, al cărui nume însemna „a treisprezecea pîine într-o duzină vîndută de brutarul care vrea să-și atragă mușterii".

27 Cf. Stan Gebler Davies, *op. cit.*, p. 326.

28 Ellmann, *James Joyce*, p. 393.

29 Traducătorul, Georg Goyert, era cîștigătorul unui concurs organizat de editură, Rhein-Verlag, în scopul descoperirii celui mai bun interpret al prozei lui Joyce.

30 De la el a învățat Joyce cîteva cuvinte birmane pe care le va introduce în *Finnegan*.

31 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 614.

32 Care va avea să apară în 1930 la editura londoneză Faber & Faber: *James Joyce's „Ulysses"* nu mai e, însă, privit de mult ca o analiză îndeajuns de solidă a romanului lui Joyce. Scris cu ajutorul (și sub controlul) autorului cărții, el poartă de multe ori semnul părerilor subiective ale acestuia. Pe de altă parte, Gilbert insistă exagerat asupra unui simbolism de factură mai curînd mecanică, pentru a replica acelora care descopereau în *Ulise* „un adevărat haos".

33 20.IX.1928, în *Letters*, pp. 274—5.

34 Scrisoare din 23.XI, în Joyce, *Letters*, pp. 274—5.

35 Scrisoare către Harriet Weaver, 2.XII.1928, în *Letters*, p. 277.

36 Ellmann, *James Joyce*, p. 622, *n*.

37 Apărut sub titlul *Tales Told by Shem and Shaun*, textul publicat de The Black Sun Press cuprinde fragmentele de la pp. 152—9, 282—304 și 414—9 ale lui *Finnegans Wake*.

38 Mai tîrziu, Odgen va traduce *Anna Livia Plurabelle* în „engleza de bază" și-l va invita pe Joyce să imprime acest fragment pentru Institutul de Ortologică.

39 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 627.

40 Scrisoare către Harriet Weaver, 14.VIII.1927, în *Letters*, p. 258.

41 Scrisoare către Harriet Weaver, 27.V.1931, în *Letters*, p. 281.

42 Ellmann, *James Joyce*, p. 627 (interviu cu Brâncuși din 1954).

5

Istoriile culturii vorbesc despre 1929 ca despre un an al crizei suprarealismului : rigidităţii ideologice a lui Breton, încercărilor lui de a controla întreaga mişcare li se opun chiar şi unii dintre cei mai fideli partizani ai săi şi conflictul capătă adesea forme extrem de violente. Foştii dadaişti care se disociază de exclusivismul lui Breton sînt unele din ţintele preferate ale atacurilor suprarealiste. Privite, însă, de la distanţa celor peste cincizeci de ani care au trecut de atunci, ciocnirile dintre diferitele grupări se dovedesc a fi tulburat mai puţin decît se credea pe atunci atmosfera culturală a Parisului : ele au afectat numai o secţiune relativ îngustă a vieţii artistice.

S-ar părea că Joyce a intuit lipsa de profunzime a înfruntării dintre aliaţii şi adversarii lui Breton ; pentru întîia dată în viaţă, a acceptat să fie inclus în comitetul de redacţie al unei reviste : *Bifur* pe care o edita Ribemont-Dessaignes, acuzat de foştii lui prieteni, suprarealiştii, că „a eşuat într-o literatură făcută pentru programele de cinematograf“ [1]. În orice caz, gestul lui Joyce nu poate fi interpretat ca o declaraţie de solidaritate cu vreuna din grupările aflate în război. De altminteri, răsfoind corespondenţa lui, volumele de amintiri ale celor care l-au întîlnit în acea vreme nu se descoperă nici un fel de referiri la agitaţiile ce caracterizau viaţa avangardei pariziene : trecea pe lîngă ele, indiferent, preocupat numai de anevoioasa compunere a lui *Finnegan* care îl absorbea cu totul.

În timpul călătoriei pe care a făcut-o cu Nora la Torquay, pe coasta de vest a Angliei, în vara lui 1929, nu a lăsat deoparte proiectul cărţii : excursia întreprinsă la peşterile din apropiere (unde a cercetat cu luare-aminte vestigiile preistorice), lectura colecţiilor de reviste dintre cele mai bizare (de exemplu *Brutarul şi cofetarul, Cinematograful pentru adolescenţi, Registrul mobilei, Femeia,*

Prietena femeii, Judecătorul de pace, Săptămînalul coafezelor[2] etc.) aveau rostul de a pune de acord limbajul cotidian, banal, cu semnele nedeslușite ale istoriei legendare a populațiilor celtice. Mergea adesea cu Gilbert la cîte o crîșmă de lîngă plajă și, sorbindu-și cana de cidru (care nu-i plăcea deloc), îi asculta pe oamenii de la celelalte mese ; alteori, îl punea pe prietenul lui să-i citească, unul cîte unul, capitolele cărții pe care acesta o scria despre *Ulise.*

Se simțea excelent în orășelul liniștit, sub soarele calm, înconjurat de cîțiva prieteni. „Poștașul s-a hotărît să-mi aducă numai vești bune“ [3] : un colet de la Robert Bridges, conținînd un volum — *Testamentul frumuseții* — cu o dedicație afectuoasă, o scrisoare în care T.S. Eliot îl anunța că faimoasa editură londoneză „Faber & Faber“ intenționează să publice cartea lui Gilbert și o ediție bibliofilă din *Anna Livia Plurabelle,* o altă scrisoare de la John Drinkwater, unul dintre cei mai importanți poeți și dramaturgi ai generației sale („ultimele pagini din *Anna Livia Plurabelle* constituie unul dintre cele mai strălucite lucruri ale literaturii engleze“ [4]). În sfîrșit, o alta de la James Stephens, cel mai de seamă poet al Irlandei de după Yeats : Joyce îl rugase să continue *Finnegan,* în cazul în care el și-ar pierde cu totul vederea sau n-ar mai avea putere s-o scrie ; Stephens se declara de acord, dar adăuga : „O s-o continui dumneata — *Anna Livia Plurabelle* e cea mai importantă bucată în proză scrisă vreodată“ [5].

În drum spre Londra, unde avea de gînd să consulte un oftalmolog, s-a oprit la Bristol (probabil pentru că Henric al II-lea declarase Dublinul colonie a acestui oraș [6]) ; întoarcerea pe continent a fost chinuitoare : Canalul Mînecii era răscolit de o furtună teribilă, iar Joyce nu putea îndura lumina crudă a fulgerelor. La Paris a fost întîmpinat de o veste rea : *transition* își suspendase apariția, din motive financiare, așa încît *Work in Progress* ar fi trebuit să-și caute alte mijloace de publicare. Léon-Paul Fargue voia să traducă în franceză *Anna Livia Plurabelle.* Herbert Hughes, un compozitor din Irlanda de Nord, i-a cerut încuviințarea să alcătuiască o *Carte a lui Joyce,* lieduri pe versurile celor treisprezece *Poame de-un penny bucata :* urma ca treisprezece compozitori să colaboreze la realizarea acestei inițiative [7]. Antheil voia să compună o operă bazată pe *Cain* al lui Byron și i-a propus

lui Joyce să scrie libretul : „N-o să comit niciodată impolitețea de a rescrie textul unui mare poet englez" [8], i s-a răspuns.

Boala de ochi progresa și Joyce era într-atît obsedat de ea, încît cele cîteva convorbiri pe care le-a avut cu Aldous Huxley nu au avut decît acest „subiect lugubru" [9]. Din Zürich a primit scrisori de la doi prieteni, Georges Borach și Marthe Fleischmann, care îi propuneau să vină să-l consulte pe un celebru oftalmolog, Alfred Vogt. Alți doi prieteni elvețieni, Sigfried Giedion și soția lui, Carola Giedion-Welcker, confirmau că medicul din Zürich e un excelent specialist și că s-ar cuveni să-i asculte părerea.

Noua întîlnire cu Zürichul, orașul exilului său de odinioară, l-a făcut să uite pentru o vreme suferințele din ultima vreme : „Ce oraș! Un lac, un munte și două rîuri !" [10]. Vogt s-a arătat optimist și i-a făgăduit că-i va reda vederea cel puțin la un ochi. La 15 mai 1930 îl opera de cataractă la ochiul stîng (era cea de-a unsprezecea intervenție chirurgicală la același ochi). S-a constatat, însă, că ar fi fost nevoie de o nouă operație și la dreptul și că, în general, vederea lui Joyce era slăbită de numeroasele intervenții. Peste cîteva săptămîni, totuși, cînd au fost îndepărtate bandajele, a deslușit destul de limpede un trandafir roșu prins de rochia unei femei care-l veghea : Marthe Fleischmann.

Vreme de mai multe luni s-a angajat într-o campanie, surprinzător de energică, al cărei scop era să obțină recunoașterea calităților vocale ale unui tenor irlandez, John Sullivan, nedreptățit — socotea el — de conducerile marilor opere europene și americane. Nu a neglijat nici un mijloc de a-l impune atenției : scrisori și întrevederi cu persoane influente [11], notițe strecurate cu abilitate în ziarele de mare tiraj, ba chiar și unele scene melodramatice puse la cale cu un gust discutabil : în mijlocul unui spectacol cu *Wilhelm Tell* în care cînta Sullivan, și-a smuls ochelarii negri (era la puțină vreme după operația de la Zürich) și a strigat : „Mulțumesc, Doamne, pentru acest miracol. După douăzeci de ani, văd din nou lumina". Ziarele i-au făcut atunci o mare publicitate lui Sullivan și, se înțelege, lui Vogt.

O nouă călătorie în vestul Franței și în Anglia a fost un prilej să asculte vorbindu-se bretona și velșa, notîndu-și diverse cuvinte care, era sigur, îi vor folosi în *Finnegan*. Un fragment al viitoarei cărți, *Haveth Children*

Everywhere, a apărut în vara lui 1930, la editura pariziană Henry Babou și Jack Kahane și, la New York, la The Fountain Press [12] ; peste un an avea să apară ediția londoneză de la Faber and Faber. Traducerea germană a lui *Ulise* era publicată în cea de-a doua și a treia ediție : editorul i-a cerut lui Jung o prefață pe care i-a trimis-o lui Joyce. La scurt timp, Daniel Brody, editorul, a primit o telegramă care îi cerea să nu publice prefața : la drept vorbind, textul era o admirabilă demonstrație a teoriilor jungiene, dar nu dovedea înțelegerea cărții pe care o interpreta ca pe un simpton de schizofrenie. Prefața a fost, totuși, publicată, pentru că prietenii lui Joyce, Yvan Goll și Valery Larbaud, i-au scris direct editorului, sfătuindu-l să nu provoace un conflict cu psihiatrul elvețian. „De ce e Jung atît de grosolan cu mine ? — îl va întreba Joyce, ceva mai tîrziu, pe Brody. Nici măcar nu mă cunoaște". „Nu poate fi decît o singură explicație : traduceți-vă numele în germană !" [13] (*Joyce* e echivalent cu germanul *Freud*). Peste doi ani, Jung va reveni asupra textului său, îl va reface în bună măsură, punînd în evidență calitățile literaturii lui Joyce și îi va trimite acestuia o copie a noului articol, însoțită de o scrisoare respectuoasă.

La prietenul lui George, Alex Ponisovsky, cu care lua lecții de rusă (evident, tot pentru *Finnegan*), Joyce l-a întîlnit pe un anume Paul Léopold Léon, figură plină de pitoresc dar care recunoștea fără complexe că nu citise *Ulise* și că nu înțelegea nimic din *Work in Progress*. Prietenia dintre ei e unul dintre cele mai bizare episoade ale biografiei joyciene : nimic nu părea să-i lege pe cei doi și numai admirația candidă a lui Léon poate explica de ce irlandezul se apropiase de acest emigrant a cărui cultură era mai ales aceea a unui jurist și care publicase o monografie despre Benjamin Constant, deloc ferită de banalități. E încă un argument ce dovedește că Joyce nu ținea cu dinadinsul la prietenia unor oameni cu personalitate puternică, ci la aceea a unora cu care putea să stea de vorbă, mai degrabă monologînd și cîntărindu-și singur ideile rostite.

Așa se explică, desigur, și de ce l-a ales pe Herbert Gorman, un îndeajuns de obscur autor de romane istorice, pentru a-i scrie biografia. Spre marea lui deznădejde, însă, cartea lui Gorman — pe care era sigur că o va vedea publicată în scurtă vreme — a întîrziat mult [14]. Joyce

i-a pus la îndemînă noului său prieten multe informaţii, dar pentru obţinerea altora l-a sfătuit să discute cu alte persoane, unele dintre ele aflate departe de Paris. Dar biograful era presat de nevoi financiare, procedeul acesta i se părea greoi şi, pe deasupra, nu era întîmpinat întotdeauna cu bunăvoinţă. Ezra Pound, de pildă, nu mai voia să-şi amintească trecutul ; alţii — printre ei, probabil şi Stanislaus, care i-a trimis foarte tîrziu copiile scrisorilor lui James — aveau de gînd să-şi publice propriile memorii despre Joyce. Dar, se cuvine să remarcăm, Gorman nu a fost niciodată stingherit de pretenţia scriitorului care îi sugerase că i-ar conveni să fie prezentat ca un sfînt martirizat de-a lungul întregii lui vieţi ; de altminteri, în pofida imensului material informativ pe care îl conţine (parte din el inaccesibil altor biografi), cartea sa va fi folosită mai tîrziu cu multe precauţii, tocmai din pricina permanentei cenzuri exercitate de Joyce asupra autorului ei.

E mai de înţeles insistenţa cu care urmărea mersul traducerii franceze a *Annei Livia Plurabelle :* Samuel Beckett lucra împreună cu Alfred Péron, un tînăr francez care studiase un an la Trinity College din Dublin. Beckett a fost, însă, obligat să se întoarcă în Irlanda, nu mult după ce începuse să traducă fragmentul pe care îl aştepta *La Nouvelle Revue Française.* Paul Léon, Eugene Jolas şi Yvan Goll au revizuit versiunea franceză şi, de acord cu Joyce care participase la toate etapele traducerii, au hotărît că totul trebuie pus din nou la punct. În fiecare după-amiază de joi, Joyce se întîlnea cu Léon şi cu Philippe Soupault : Léon citea textul englez, Soupault pe cel francez şi Joyce asculta. Intervenea adesea, atrăgînd atenţia asupra necesităţii de a sugera ritmul şi sonorităţile originalului ; ceilalţi doi erau descumpăniţi (aşa cum, mai tîrziu, va fi şi Nino Frank, autorul versiunii italiene), observînd că pe Joyce îl interesau mai mult detaliile muzicalităţii decît cele ale sensului.

După cincisprezece după-amieze de muncă istovitoare, Jolas şi Adrienne Monnier au fost invitaţi să-şi spună părerea : observaţiile lor au fost discutate în alte două întîlniri ale lui Léon, Soupault şi Joyce şi, în numărul ei din 1 mai 1931, *La Nouvelle Revue Française* a publicat rezultatul acestei îndelungate trude care, „mai mult chiar decît traducerea franceză a lui *Ulise*, e un triumf asupra obstacolelor aparent insurmontabile“ [15].

La începutul lui 1931, Joyce cucerise încă o poziție foarte importantă în viața literară franceză : într-o seară în care Edith Sitwell citea din proza ei, el l-a întîlnit pe Louis Gillet, unul dintre cei mai respectați critici parizieni. Gillet și-a cerut scuze pentru un „articol dezagreabil“ în care, în urmă cu șapte ani, comentase opera lui Joyce. Cu o surprinzătoare politețe, acesta i-a răspuns că nu are nici un fel de resentimente față de el. Gillet i-a răspuns într-o scrisoare, redactată în termeni elogioși [16] ; s-au întîlnit apoi de mai multe ori și, în cele din urmă, criticul francez l-a anunțat că are de gînd să publice, în *La Revue des Deux Mondes*, un articol care să se refere nu numai la *Ulise*, ci și la *Work in Progress*. Prietenii lui Joyce erau fericiți : acceptarea unei recenzii laudative într-o revistă de prestigiul acesteia însemna recunoașterea lui definitivă !

Admirația față de opera joyciană lua uneori forme pe care prietenii mai vechi ai scriitorului le priveau cu ironie : McAlmon își amintește de o seară de martie a anului 1931 în care s-a citit *Anna Livia Plurabelle* în versiune franceză ; tonul pe care au vorbit Adrienne Monnier și Soupault era acela al unei „idolatrii vecine cu inițierea în marile taine“, în vreme ce „Joyce stătea demn și inert“, ascultîndu-și tăcut admiratorii [17].

La Londra, însă, unde a plecat împreună cu Nora și cu Lucia, pe la sfîrșitul primăverii, nu a mai fost întîmpinat cu același entuziasm. Dealtfel, atmosfera londoneză nu îi era prielnică : i se părea prea sobră și, după numai cîteva luni, s-a hotărît să se întoarcă la Paris. S-a oprit cîteva săptămîni la Dover, la un hotel ai cărui proprietari erau o pereche de irlandezi, foarte prietenoși. Pe neașteptate, Lucia a început să aibă purtări ciudate : nu mai putea suporta existența alături de părinți, era invidioasă pe Kathleen, sora mai mică a tatălui ei, pe care i se părea că el i-o preferă ; fără să-i mai aștepte, a plecat la Paris, hotărîtă să se mute în apartamentul lui George și al tinerei lui soții. James și Nora au pus, înțelegători, comportarea ei pe seama capriciilor vîrstei și au trecut-o ușor cu vederea.

Totuși, Joyce a încercat să-i aducă o mîngîiere, socotind că izbucnirile ei sînt ale unui copil singuratec, trăind prea mult în apropierea unor părinți care nu aveau destul timp pentru el. I-a scris lui Hughes, propunîndu-i să-i ceară Luciei să deseneze literele inițiale ale poemelor

pe care el le inclusese în cartea de lieduri pe versurile din *Poame de-un penny bucata* ; din nefericire, cartea fusese tipărită. Atunci, Joyce s-a hotărît să tipărească, pe cheltuiala lui, o nouă ediţie cu desenele fiicei sale, fără însă ca ea să ştie că totul fusese pus la cale de el.

Din Anglia continuau să-i sosească veşti rele : o emisiune pe care BBC urma să i-o dedice în noiembrie a fost contramandată în ultimul moment şi realizatorul ei a trebuit să înfrîngă multe rezistenţe pentru a o reprograma în luna următoare. La sfîrşitul lui decembrie a aflat că tatăl său e grav bolnav ; regreta că în ultimii unsprezece ani nu se mai dusese să-l vadă. Dar remuşcările erau tîrzii : telefona zilnic spitalului în care era internat bătrînul, doctorilor pe care îi cunoştea, dar, după cîteva zile, la 29 decembrie 1931, i s-a anunţat moartea lui John Joyce.

Ştirile din America păreau, la început, să fie mai încurajatoare : Random House, una din marile edituri newyorkeze, se arăta interesată de publicarea unei ediţii a lui *Ulise*, iar B.W. Huebsch (care tipărise mai multe volume ale scrierilor lui) voia să-şi asigure drepturile pentru *Work in Progress* [18]. Curînd după aceea, semnele au fost mai puţin dătătoare de speranţă : revista lunară *The Catholic World* a publicat un articol semnat de un judecător din Dublin, Michael Lennon, care îi defăima pe Joyce şi pe toţi cei din familia lui [19]. Lui Joyce, atacul i s-a părut o adevărată trădare : Lennon fusese unul din prietenii lui de odinioară. Mai mult, însă, decît atacul din revista americană, îl afecta moartea tatălui ; cei din preajma sa erau surprinşi de durerea pe care o încerca, de sentimentul de vinovăţie, de încăpăţînarea blajină cu care respingea cuvintele consolatoare ale amicilor. Ei au vrut să-i mai alunge gîndurile negre (îl surprindeau adesea citind cărţi ale unor medici care asistaseră la agonia bolnavilor lor [20]) şi i-au organizat sărbătorirea, la 2 februarie, cînd împlinea 50 de ani. Dar acea zi avea să fie funestă pentru familia Joyce : Lucia — care făcuse mai de mult dovada unor grave tulburări de comportament — a avut o criză şi, într-un moment de furie, a aruncat cu un scaun în Nora. George a chemat în grabă un taxi şi profitînd de ascendentul pe care îl avea asupra surorii sale, a dus-o la un spital de boli nervoase. Era, deci, firesc ca Joyce să rămînă indiferent la atenţiile cu care îl înconjurau prietenii săi, în seara aceleiaşi zile, în apar-

tamentul soţilor Jolas, unde îi celebrau ziua naşterii şi zece ani de la publicarea lui *Ulise*.

Abia peste două săptămîni, „melancolia lui a fost risipită“ [21] : la 15 februarie, nora sa, Helen, a dat naştere unui băiat căruia, în cinstea străbunicului lui, i s-a dat numele de Stephen James. „Într-un anume sens, naşterea părea să contrabalanseze moartea lui John Joyce şi James a scris în aceeaşi zi cel mai emoţionant poem al său“ [22]. Poemul, *Ecce Puer*, e de o simplitate cuceritoare şi, mai mult decît oricare operă a sa în versuri, lasă să se desluşească o deplină sinceritate a trăirii [23]. Mai ales în ultima strofă se cuprindea această delicată cumpănă a sentimentelor celui care e martor la naşterea şi la moartea unor făpturi dragi :

A child is sleeping ;
An old man gone.
O, father forsaken,
Forgive your son ! *

Era, însă, din ce în ce mai îngrijorat de boala Luciei care se arăta a fi mai gravă decît crezuse la început. S-a dovedit că una din cauzele acestei crize violente era o iubire neîmpărtăşită : fata se îndrăgostise de tînărul prieten al tatălui ei, Samuel Beckett. Era fascinată de inteligenţa subtilă şi stranie a acestui „irlandez înalt şi tăcut care dădea atîta expresivitate tăcerilor lui“ [24]. (Mai tîrziu, el însuşi îşi va aduce aminte că multe dintre conversaţiile lui cu Joyce „constau mai ales din tăceri pe care şi le adresau unul altuia“ [25]). El îi explicase cu brutalitate că venea în casa lor pentru că voia să-l vadă pe tatăl ei, şi nu pe ea. Imediat după aceea, Lucia a început să se poarte din ce în ce mai straniu ; mai întîi, i-a reproşat Norei (pe nedrept) că l-a obligat pe Beckett s-o părăsească şi, după aceea, cînd îngrijorat de comportarea ei, Paul Léon l-a convins pe cumnatul său, tînărul Alex Ponisovsky, s-o ceară în căsătorie : în seara logodnei ea şi-a pierdut cunoştinţa şi, timp de mai multe zile, orice încercare de a o readuce la viaţă a fost zadarnică. Evident, planurile de căsătorie au fost lăsate deoparte.

Din acea zi, lungul calvar al Luciei (şi al tatălui ei) nu avea să se mai sfîrşească : crizele ei violente alternau

---

* Un copil doarme ; / Un bătrîn s-a dus. / O, tată părăsit, / Iartă-l pe fiul tău !

cu perioade de apatie, iar gîndurile urmau un curs derutant pe care numai Joyce izbutea, cu o miraculoasă și înduioșătoare răbdare, să-l înțeleagă. Cu rare întreruperi, ea își va petrece viața în sanatorii de boli nervoase, spre imensa deznădejde a tatălui ei. La aceasta se adăuga progresul îngrijorător al propriei lui maladii ; un consult în clinica doctorului Vogt, în vara lui 1932, a dus la concluzii dezastruoase : ochiul drept era, probabil, pierdut.

Relațiile cu prietenii se înrăutățeau necontenit : Sylvia Beach și Harriet Weaver îi reproșau că a cheltuit fără chibzuire capitalul investit în tipărirea cărților sale, în loc să facă eforturi de a trăi din drepturile de autor — deloc neglijabile, după părerea lor. Încercările lui de a le recîștiga prietenia prin cîteva manevre complicate care trebuiau să le aducă importante cîștiguri din publicarea unor ediții europene ale lui *Ulise* nu au avut rezultat. După aceea, l-a contrariat pe T. S. Eliot (pe atunci director al editurii londoneze Faber & Faber) care voia să publice o ediție engleză a cărții, precedînd-o, însă, de tipărirea unor fragmente. Joyce s-a opus, considerînd că aceasta ar implica „recunoașterea dreptului pe care l-ar avea o autoritate oarecare dintr-o insulă a lui John Bull" de a-i dicta „ce și cum" trebuie să scrie [26]. Eliot a fost obligat să-și retragă oferta.

Se împotrivea cu înverșunare oricărei ediții expurgate [27] ; cu mult mai multă abilitate, Léon negocia publicarea cărții, mai ales după ce aflase că primul ministru și procurorul general al Marii Britanii hotărîseră să nu pună cartea sub urmărire judecătorească. Léon izbutise să convingă un editor (în ianuarie 1934), dar tipografii au protestat împotriva mai multor pasaje ale textului, și *Ulise* nu a putut să apară în Anglia înainte de 1936 [28].

Atitudinea lui față de propunerile de a se face un film după cartea sa a fost mai puțin fermă : la început a respins oferta studiourilor Warner Brothers, susținînd că un scenariu după *Ulise* nu poate deveni un film cu adevărat artistic. Dar nu l-a descurajat pe Léon să continue tratativele : la un moment dat a avut o întîlnire cu Eisenstein și regizorul sovietic va fi adînc impresionat de personalitatea irlandezului : „Un om mare ! Face tot ceea ce alții *ar vrea* să facă, pentru că ei simt, dar el știe despre ce e vorba" [29]. L-a lăsat și pe Gilbert să încerce să scrie un scenariu pentru *Ulise* și altul pentru *Anna Livia Plurabelle* (poetul american Louis Zukofsky va scrie și el

un scenariu după *Ulise)*; a discutat și problema rolului principal și a respins sugestia de a-l accepta pe Charles Laughton, fiind de acord cu eventualitatea distribuirii lui George Arliss, care îl interpretase de curînd pe Disraeli, socotind că el poate sugera mai bine fizionomia lui Bloom.

O traducere japoneză, deși apărută fără încuviințarea lui, l-a bucurat pentru că „*Ulise* intra într-un spațiu pe care l-ar fi putut visa toată viața"; și, cu toate că i-a scris consulului britanic de la Tokyo să deschidă acțiune împotriva editorului, nu a insistat cînd a aflat că legea japoneză declară că o carte aparține domeniului public la zece ani de la apariție (termen care se împlinise în luna februarie a acelui an). Într-un poem, parodie după *Balada bătrînului marinar* a lui Coleridge, comenta aventurile lui *Ulise*, pradă pirаților Bull și Sam (embleme ale Angliei și Statelor Unite) în cel de-al 11-lea an al rătăcirilor sale și victimă teoriilor rasiste ale hitleriștilor.

Dovadă a ușurinței cu care se exprima în alte limbi, a tradus în numai cîteva zile un poem al lui James Stephens[30] în franceză, germană, norvegiană, latină și italiană. Toate acestea erau triste încercări de a uita nefericirea Luciei: prietenii lui de pe atunci își vor aminti că înrăutățirea stării ei îl preocupa mai mult decît propria boală de ochi (foarte gravă). Vreme de cîteva săptămîni a fost fericit că ea se liniștise și că lucra la desenarea literelor cărora Joyce avea de gînd să le găsească, într-un fel sau altul, posibilitatea publicării: în 1936 avea să apară, cu prefața lui Louis Gillet, un *Abecedar Chaucer* cu desenele Luciei și o parte din ele erau incluse în ediția de lux a *Poamelor de-un penny bucata*, de fapt facsimile ale manuscriselor depuse — așa cum ceruse Joyce — la Biblioteca Națională de la Paris și la British Museum. Alte desene— deloc lipsite de imaginație și de grație — vor împodobi edițiile unor fragmente din *Work in Progress*, cea din iunie 1934 și, mai apoi, cea din octombrie 1937. Abia după ce a văzut-o pe Lucia aplecată, în liniște, deasupra foilor ei de desen, s-a putut întoarce la manuscrisul lui *Finnegan*; dar nu pentru multă vreme, pentru că ochiul drept îl supăra din nou. Vogt a respins, însă, posibilitatea operației, mult prea periculoasă în starea în care se afla ochiul: Joyce s-a simțit ușurat de hotărîrea medicului — gîndul unei noi operații îl înspăimînta.

Își făcuse curiosul obicei ca, în fiecare dimineață, cîtă vreme s-a aflat la Zürich așteptînd verdictul lui Vogt, să meargă la gară, la ora sosirii expresului Paris—Viena—Niș—Istanbul. Se urca într-un vagon, pipăia inscripțiile în franceză, germană și sîrbă, îi asculta vorbind pe pasageri și-i cerea lui Jolas să i-i descrie [31] : amestecul halucinant din *Finnegan* se pregătea și aici, pe peronul trenurilor cu călători veniți din toate unghiurile Europei.

La începutul lui septembrie, o scrisoare de la Yeats îl anunța că numele lui figurează printre cele douăzeci și cinci ale viitorilor membri ai Academiei Irlandeze de Litere și că, deopotrivă Shaw și Yeats însuși, cei doi fondatori, consideră esențială prezența lui în rîndurile noii instituții : „Fără îndoială, ai putea spune despre dumneata așa cum spunea Dante — «Dacă rămîn eu, cine pleacă, dacă plec, cine mai rămîne ?»" [32]. Într-o scrisoare plină de gratitudine, Joyce le mulțumea lui Yeats și lui Shaw dar, fără vreo explicație, declina onoarea [33]. Pe același ton îi răspundea și lui Ford Madox Ford care îi cerea cîteva rînduri destinate prezentării unui volum de versuri ale lui Pound : recunoscîndu-și datoriile pe care le avea față de poetul american, cel dintîi adevărat prieten al literaturii sale, în urmă cu douăzeci de ani, nu se referea totuși la opera lui din ultima vreme (pe care, aproape sigur, nici nu i-o cunoștea).

Toamna, întors la Paris, Joyce își împărțea timpul între masa de lucru și camera fiicei sale ale cărei crize reveniseră. Tatăl apela mereu la alți medici și adăuga tratamentelor prescrise de ei (unele dintre ele fanteziste și ineficace) propriile medicații : cadouri scumpe care, socotea el, vor avea darul să-i alunge complexul de inferioritate față de alte fete de vîrsta ei — cauza principală, după cum credea el, a tulburărilor Luciei. Fără să mărturisească — poate chiar fără să-și fi dat seama — și rezistența lui nervoasă scăzuse foarte mult : la mijocul lui ianuarie 1933 a mers la Rouen să vadă un spectacol de operă ; orașul era contaminat de gripă și el s-a crezut atins de epidemie. A fugit de acasă, disperat, a leșinat în ușa apartamentului lui Léon : medicii nu au descoperit nici un semn de boală (cu excepția, firește, a gravei afecțiuni a ochilor), dar el continua să se suspecteze de meningită. Mai tîrziu și-a diagnosticat o colită — care, din nefericire, era mai reală. Manuscrisul lui *Finnegan* rămăsese neatins de cîteva luni de zile.

L-a bucurat mult darul primit de ziua lui : primul exemplar al cărţii de lieduri pe versurile din *Poame de-un penny bucata.* Printre compozitori erau nume celebre ale mişcării muzicale moderne : Eugene Goossens, Arnold Bax, Arthur Bliss, John Ireland, Philipp Jarnach, Albert Roussel, Darius Milhaud. (La concertul de la Londra din martie 1932 în care liedurile fuseseră cîntate pentru prima oară, nu putuse să meargă). Avea unele bucurii copilăreşti : de pildă, îi făcuse multă plăcere cînd aflase că un principe cambodgian îşi schimbase numele şi că se chema acum René-Ulysse. Avea, însă, nevoie de asemenea motive mărunte care să-i mai abată atenţia de la necontenitele amărăciuni : boala Luciei, care nu dădea semne de ameliorare, şi propria-i boală. Anul 1933 a însemnat un lung şir de crize ale amîndurora, rătăciri din clinică în clinică, speranţe repede risipite. Vogt insista, sfătuindu-l să accepte operaţia, dacă nu vrea să-şi piardă ochiul drept ; „ochii nu m-ajută prea mult : am de creat o sută de lumi şi nu aş pierde decît una singură", îi spunea Joyce, pe un ton cam grandilocvent, lui Gillet [34].

Frank Budgen îşi terminase cartea, *James Joyce şi crearea lui „Ulise"*, dar Gorman, care ar fi trebuit — aşa cum credea Joyce — să încheie redactarea biografiei, nu se mai arăta şi nu era de găsit. Ultimele săptămîni ale anului i-au adus, însă, ceea ce el socotea că „depăşeşte un simplu triumf judiciar" : judecătorul John Woolsey de la Curtea districtuală din New York a stabilit că nu există temeiuri legale împotriva introducerii lui *Ulise* pe teritoriul Statelor Unite. Cartea lui Joyce avusese şansa să fie judecată de un magistrat care îşi luase neobişnuita osteneală de a o citi ; mai mult decît atîta : Woolsey citise, potrivit propriei mărturisiri, şi „mai multe cărţi care au fost scrise între timp sub influenţa lui *Ulise*". Hotărîrea lui era formulată cu o limpezime pe care i-ar fi putut-o invidia mulţi critici literari ai vremii : „Sînt pe deplin conştient că, datorită unor episoade ale sale, *Ulise* e ca o poţiune ciudată pe care unele persoane sensibile — deşi perfect normale — nu o pot înghiţi decît cu greu. Dar părerea mea, la care am ajuns după îndelungată reflecţie, e că, deşi unele pasaje au un efect neîndoielnic respingător, în ansamblu *Ulise* nu e pornografic" [35]. Editorul newyorkez Bennett Cerf de la Random House, a căpătat, astfel, încuviinţarea să tipărească romanul : edi-

ţia americană a apărut în februarie 1934. Pînă la începutul lui aprilie fuseseră vîndute 33 000 de exemplare.

Bucuria lui Joyce nu a durat mult : în toiul sărbătoririi zilei de naştere a tatălui său, Lucia a avut o nouă criză şi Joyce a trebuit să se îngrijească iarăşi de internarea ei într-o casă de sănătate. A fost trimisă la Nyon, un orăşel din Elveţia (unde, în acel început de primăvară a lui 1934, trebuie să fi fost internată şi Zelda, soţia lui Scott Fitzgerald). Era un sanatoriu foarte scump : „Am nevoie de răbdarea lui Iov, de înţelepciunea lui Solomon şi de toţi banii de coşniţă ai reginei din Saba“ [36], îi scria Joyce lui Budgen.

În mai, George, Helen şi Stephen s-au îmbarcat pentru America : Joyce-junior nu se împăcase niciodată cu cariera lui de funcţionar de bancă şi visase să ajungă cîntăreţ de operă. Tatăl său îi încurajase aspiraţiile, dar acum i se părea că lipsa tinerilor (şi mai ales a lui Stephen, pe care îl adora) adăuga un sacrificiu greu de îndurat celor pe care le făcuse pînă acum pentru familie. Mai ales că starea Luciei era departe de a se fi ameliorat : izbucnirile ei de furie i-au înspăimîntat pe James şi pe Nora cînd au vizitat-o, în august. Rugat să o primească în clinica sa, Jung a avut tactul să refuze : o intervenţie psihanalitică ar putea să facă mai mult rău. S-a dovedit că bolnava are prea multe globule albe în sînge ; Joyce era convins că aceasta era cauza „infecţiei ei mentale“. Dar, cînd Harriet Weaver i-a trimis o broşură care recomanda cura de struguri ca remediu al anemiei, el i-a răspuns iritat, suspectînd-o şi pe ea că îl socoteşte vinovat de toată nenorocirea fiicei lui. O formă, destul de gravă, de manie a persecuţiei se desluşeşte în cele mai multe scrisori ale lui Joyce din această perioadă.

Adevărul e că unii medici (Jung printre ei) îl invinuiau că a creat o atmosferă falsă în jurul Luciei şi că nu acceptă să fie tratată ca o bolnavă ; Jung mergea chiar mai departe : dacă a existat o fiinţă care l-a inspirat pe Joyce, aceasta a fost Lucia ; *psyché*-ul lui s-a identificat cu al ei, aşa încît, dacă s-ar diagnostica o maladie mentală, diagnosticul ar fi implicit valabil pentru amîndoi [37]. Stilul lui trădează, ca şi comportarea ei, schizofrenia — cu singura deosebire că pe el îl opreşte geniul să treacă în teritoriul demenţei şi „psihoza rămîne, astfel, latentă“ [38].

În speranța că o va ajuta pe bolnavă să scape de obsesiile temniței" pe care le avea de cînd fusese internată în sanatoriu, Harriet Weaver a invitat-o la Londra. Curînd, însă, generoasa prietenă a familiei Joyce avea să-și regrete bunele intenții : profitînd de absența mătușii sale, Eileen, care o însoțea pe tot drumul din Elveția la Paris și de aici în Anglia, a dispărut într-o noapte și nu s-a întors decît o doua zi, informînd-o pe Harriet Weaver că e „matură și că ar fi recunoscătoare dacă ar fi lăsată în pace" [39]. Astfel că îndatoritoarea gazdă nu a schițat nici un gest s-o oprească atunci cînd Lucia s-a hotărît să plece în Irlanda. Scrisoarea pe care miss Weaver a primit-o de la Joyce e o surprinzătoare probă de ingratitudine : probabil că fata lui nu a apreciat sclavia la care era supusă la Londra [40]. Nu încape nici o îndoială : își iubea atît de mult fiica, încît nu accepta vreo explicație care să sugereze cît de cît că devenise, pur și simplu, iresponsabilă. Îi exagera și calitățile de desenatoare : literele pictate de ea erau „cu mult mai frumoase decît cele pe care le făcuse Matisse pentru ediția bibliofilă a lui *Ulise*" [41].

Și, din nou, semne ale maniei persecuției : nimeni nu-l crede, toți îl socotesc bolnav mental sau senil înainte de vreme. La fel și cu Lucia : e tratată ca o schizofrenică, deși purtarea ei e normală pentru o tînără la vîrsta asta. Nici dovezile cele mai dramatice ale maladiei ei nu îi clătinau convingerile. De la Dublin, ea le-a scris părinților că „viitorul mandat poștal o să fie expediat pentru florile de la înmormîntarea ei, după ce se va sinucide" [42]. Michael Healy, bătrînul unchi al Norei, a traversat Irlanda, alarmat de starea de spirit a strănepoatei lui. A ajuns la timp să afle că dispăruse de acasă : va fi găsită, după șase zile, de poliție ; Constantine Curran, fostul coleg de universitate al lui Joyce, acum magistrat în Dublin, a intervenit, rugînd să nu se anunțe nimic ziarelor. Apoi, Lucia a cerut să se întoarcă la Londra, la miss Weaver ; Joyce era sigur că toatea astea erau mașinații ale surorii lui și ale prietenei lor, Harriet Weaver. Era cu totul împotriva întoarcerii la Londra.

Și-a schimbat părerea cînd a aflat că un medic de acolo obținuse rezultate bune în tratamentul bolilor de nervi a căror cauză era o dereglare glandulară. (Cîndva, o deficiență în secreția de adrenalină fusese diagnosticată și în cazul Luciei). Miss Weaver și-a transformat apar-

tamentul în clinică : a bătut ferestrele în cuie (bolnava, însă, va găsi mijlocul de a azvîrli cu cărți în capetele trecătorilor) și a angajat o infirmieră. Dar injecțiile administrate nu au adus nici o schimbare esențială. Medicul a sugerat, atunci, internarea Luciei într-o clinică specializată din Northampton ; pentru aceasta, era nevoie, potrivit legii britanice, să se pronunțe oficial diagnosticul de alienare mentală. Evident, Joyce s-a opus. Era, însă la capătul puterilor.

Fără voia ei, Harriet Weaver a contribuit la agravarea depresiunii lui nervoase : odată a vizitat-o pe Lucia la clinică. Venise împreună cu o prietenă ; aceasta, aruncîndu-și privirea pe biroul doctorului, a văzut notat pe o fișă, în dreptul numelui Luciei, cuvîntul „carcinoma" urmat, e drept, de un semn al întrebării. Miss Weaver a hotărît să-l anunțe pe tatăl bolnavei. La cîteva zile după aceea, medicul s-a întîmplat să se afle la Paris ; a trecut să-l vadă și pe Joyce și s-a îngrozit de starea în care l-a găsit. I-a scris imediat lui miss Weaver, interzicîndu-i s-o mai viziteze vreodată pe Lucia.

Încercările deznădăjduite ale lui Joyce au fost zadarnice : fiica lui nu putea rămîne acasă. În martie 1936 a fost internată într-o clinică, pusă în cămașă de forță și declarată periculoasă ; curînd după aceea a fost mutată la un sanatoriu din Ivry, unde avea să rămînă cincisprezece ani. Harriet Weaver s-a oferit să suporte jumătate din cheltuielile tipăririi cărții conținînd literele desenate de Lucia și despre care Joyce credea că reprezintă leacul cel mai eficace al bolii ei (era, în sfîrșit, convins de adevărul diagnosticelor medicale). „Nu doresc să o conving că e un Cézanne — îi scria prima dată după o tăcere de mai multe luni lui miss Weaver —, ci să o fac, în ziua în care împlinește 29 de ani și e internată într-o casă de nebuni, să poată vedea ceva în stare s-o convingă în vreun fel că viața ei de pînă acum nu a fost un eșec. Motivul pentru care nu contenesc să caut o soluție a cazului ei (care poate oricînd să evolueze așa cum a evoluat boala mea de ochi) e să n-o fac să creadă că i se rezervă și un viitor la fel de pustiu. Îmi dau seama că sînt blamat de toată lumea pentru că sacrific banii ăștia prețioși pentru un asemenea scop, cînd totul ar putea fi rezolvat atît de ieftin și de simplu, închizînd-o într-o temniță economică pentru tot restul vieții. Nu voi face așa ceva atîta vreme cît voi zări o singură rază de

speranță în vindecarea ei, nu o voi învinui și nici nu o voi pedepsi pentru crima gravă pe care a comis-o căzînd victimă uneia dintre cele mai nebuloase boli din cîte cunosc oamenii și sînt necunoscute de medicină"[43].

Internarea Luciei și bănuiala teribilă că ea ar putea fi bolnavă de cancer nu făcuseră decît să agraveze o stare care îi îngrijorase pe prietenii lui încă de mai multă vreme. În vara lui 1935, Soupault îi vizitase în America pe George și pe soția lui și îi rugase să se întoarcă la Paris, pentru că Joyce e foarte bolnav (se plînge de violente dureri de stomac) și despărțirea de ei îl face să se simtă și mai rău. Ei l-au ascultat, neîncrezători, dar o scrisoare venită de la soții Jolas a confirmat cele spuse de Soupault (au revenit în Franța la începutul toamnei)[44].

De la Trieste i-au sosit vești rele : după încheierea pactului dintre Hitler și Mussolini, guvernul italian a decis expulzarea cetățenilor britanici. Deocamdată ordinul nu fusese aplicat în cazul lui Stanislaus, dar Universitatea triestină fusese obligată să-l concedieze. Mai mulți intelectuali italieni au intervenit în favoarea lui, dar singurul rezultat a fost amînarea expulzării. În septembrie 1936, James va pleca la Zürich și va încerca să obțină o slujbă pentru fratele lui ; întreprindere fără succes — Stanislaus a trebuit să rămînă la Trieste, de unde va pleca abia după izbucnirea războiului.

În iulie, cînd apăruse cartea ilustrată de Lucia, Joyce s-a simțit, brusc, mult mai bine. Voia, măcar pentru cîteva zile, să evadeze din Paris unde totul „îi aducea aminte de boală și de mizeria morală"[45]. A plecat spre Danemarca : în Scandinavia voia să-i întîlnească pe Earwicker, pe Hamlet și, mai presus de toate, să regăsească atmosfera în care trăise idolul tinereții sale, Ibsen (îl admira și acum cu aceeași pasiune ; unui ziarist danez, care l-a întrebat dacă îl socotește pe dramaturgul norvegian superior lui Shakespeare, i-a răspuns : „Îl întrece cu mult, capul și umerii lui sînt deasupra lui Shakespeare"[46]). Călătoria la Copenhaga l-a întremat : s-a întors cu pofta de lucru pe care o pierduse de multă vreme.

Pe cînd se afla în Danemarca, i-au sosit corecturile ediției lui *Ulise* care avea să fie publicată, potrivit planului editorului, John Lane, la începutul lui octombrie. „Am luptat douăzeci de ani pentru asta !", i-a spus unui poet danez, prieten de-al său. „Războiul dintre mine și Anglia s-a încheiat și învingătorul sînt eu"[47]. Era, însă,

convins că ediţia irlandeză va mai întîrzia mulţi ani, „poate secole". Voiajul lui scandinav îi înnoise entuziasmul pentru opera ibseniană ; în urmă cu puţin timp, în aprilie 1934, după ce văzuse un spectacol cu *Strigoii*, scrisese un „Epilog parodistic"[48]. Relaţiile între personaje erau modificate, intriga devenea un ironic amestec al piesei ibseniene cu elemente din *Hamlet*. După întoarcerea de la Copenhaga, judeca toate valorile literare raportîndu-le la arta lui Ibsen[49].

Începuse din nou să lucreze la *Finnegan*, cu mai multă convingere decît oricînd că această carte înseamnă împlinirea destinului său. Aproape că nu-i mai păsa că în jurul lui rămîn mai puţini prieteni (doar Paul Léon ştia să-i fie devotat, fără să-i rănească defel susceptibilitatea) : Joyce avea admiratori, dar nu prieteni decişi să-l ajute să depăşească nenumăratele dificultăţi ale existenţei zilnice. Uneori era de o impresionantă delicateţe : cînd a aflat că Maria Jolas pleacă în Elveţia să-şi vadă fiica bolnavă, l-a luat pe Léon drept călăuză şi, traversînd Parisul, i-a adus o păpuşă pe care să i-o dea în dar fetiţei[50].

Încetul cu încetul, îşi pierduse interesul pentru dramaturgia serioasă şi, însoţit de Soupault şi de Gilbert, mergea mai ales la spectacole cu farse şi la concerte ale şansonetiştilor (dintre toţi, cel mai mult îi plăcea Maurice Chevalier, ale cărui jocuri de cuvinte i se păreau „cu adevărat franţuzeşti"). Carola Giedion-Welcker a fost exasperată de tonul frivol al conversaţiei dintre Joyce şi Le Corbusier pe care ea îl adusese să-l cunoască pe irlandez : toată după-amiaza nu au vorbit decît despre cei doi papagali din salonul lui Joyce. „E un om extraordinar !", exclamase Le Corbusier. „Dar nu aţi vorbit despre nimic !", a replicat ea. *„C'est admirable comme il parle d'oiseaux !"*, a sunat răspunsul lui[51].

Durerile abdominale deveniseră din ce în ce mai greu de suportat : şi el şi Nora le puneau pe seama „nervilor". Un medic i-a recomandat să facă o radiografie, dar Joyce a ignorat sfatul. Ieşea rar din casă, de teamă că va avea iar o criză ; una din aceste rare ocazii în care a apărut în public a fost cuvîntarea rostită la Congresul *P.E.N. Club*-ului de la Paris, în vara lui 1937. Intervenţia lui a fost ascultată cu respect, dar nu a avut nici un ecou (susţinuse necesitatea apărării drepturilor de autor, dînd, ca argument, exemplul propriei experienţe : publicarea ediţiilor-pirat ale lui *Ulise)* ; scriitorii discutau probleme

cu mult mai grave, erau preocupaţi de agresiunea fascistă împotriva culturii, de soarta umanităţii, de semnificaţia tragică a războiului din Spania.

Cu toate acestea, printr-o coincidenţă dramatică, tocmai în aceste zile el compunea episoadele din *Finnegan* în care proiecta o imagine apocaliptică a războiului, primejdie ce ameninţă întreaga speţă umană. J.J Sweeney, celebrul critic american de artă, îşi amintea că, în discuţiile pe care le-a avut cu Joyce în vara lui 1938, cînd îl ajuta să revadă manuscrisul aşteptat de editorul londonez, scriitorul revenea mereu la tema salvării lumii de ameninţarea hitleristă [52]. Opoziţia lui faţă de „politică" pe care o afirma uneori cu violenţă, nu era conformă cu atitudinea înflăcăratului partizan de odinioară a lui Parnell, a comentatorului necruţător al evenimentelor din Irlanda din preajma dobîndirii independenţei : *Finnegan* nu avea cum să întoarcă în legendă întreagă această realitate care nu l-a lăsat indiferent pe autorul lui.

Nora a izbutit să-l convingă pe Joyce că medicamentul cel mai potrivit bolii lui e „evadarea din Paris" ; dar de-a lungul întregului drum prin Lausanne, Zürich (unde Vogt l-a încurajat, însă nu a mai cutezat să încerce o nouă operaţie) şi Dieppe, crizele au fost din ce în ce mai grave.

În cele din urmă, la 13 noiembrie 1938, termina „blestemata carte". Cea mai mare parte a textului fusese culeasă de tipografii din Glasgow, iar editorii, Faber & Faber, se străduiau să tipărească măcar un exemplar pentru ziua lui Joyce, 2 februarie. Dar, aşa cum avea să remarce cu maliţie Stanislaus, *Finnegan* e „netipăribilă, tot aşa cum e şi necitibilă" [53] : culegerea înainta greu şi, la sfîrşit, peste o mie de greşeli de tipar vor face lectura încă şi mai dificilă. Ziua de 2 februarie 1939 a fost serbată cu fast de familia Joyce şi de prietenii ei : James a primit multe cadouri (de la nora lui, Helen, de exemplu, o replică în miniatură, de argint aurit, a lui *Finnegan)* şi masa a fost aranjată astfel încît să sugereze harta Parisului, a Dublinului, Canalul Mînecii şi cele două rîuri, Sena şi Liffey (pe care pluteau vaporaşe şi lebede) [54].

Bucuria nu va ţine, însă, mult ; *Finnegans Wake* apărea într-un moment în care omenirea se gîndea la altceva decît la o carte a cărei lectură ar fi cerut, aşa cum spunea însuşi autorul ei, cel puţin tot atîţia ani cîţi i-au trebuit lui s-o scrie. Deasupra Europei se aduna un întuneric mai adînc decît cel al mitului. Joyce era depri-

mat de veştile care anunţau înarmarea Germaniei, ocuparea Austriei, sacrificarea Cehoslovaciei, agresiunea lui Mussolini împotriva Etiopiei [55].

În călătoria din acea vară (Entretat, Montreux, Berna, Zürich) a întîlnit pretutindeni oameni îngrijoraţi, speriaţi de perspectiva războiului care se apropia. A fost o vacanţă chinuitoare : durerile de stomac nu mai conteneau, prietenii lui Joyce (chiar şi cei din Elveţia neutră) se temeau de acţiunile naziste şi de indiferenţa guvernelor democraţiilor occidentale. Se adăugau ştirile proaste trimise de Harriet Weaver ; în cursul primelor şase luni ale lui 1939, conturile editorilor americani indicau următoarele cifre ale vînzărilor : *Exilaţii* — 0, *Portretul artistului* — 0, *Oameni din Dublin* — 6 ; suma cuvenită lui din drepturile de autor pentru *Finnegan* era de 47,45 dolari. Joyce îi spunea lui Beckett : „Ne prăvălim în prăpastie“ [56] ; ceea ce era adevărat nu numai în privinţa primirii pe care publicul o făcea cărţilor sale.

Un singur eveniment a mai risipit tristeţea din casa Joyce : Gorman l-a anunţat că e gata să încredinţeze tiparului biografia (pe care James o aştepta de opt ani). Dar Joyce nu mai ştia să se bucure : i-a cerut corecturile pe un ton lipsit de delicateţe, impunîndu-şi dreptul de cenzură asupra textului. A folosit cartea lui Gorman ca să se răzbune împotriva celor pe care îi acuza de ingratitudine — Lennon [57], Francini Bruni [58], Bennett (fostul consul general din Zürich care, la izbucnirea primului război, se purtase arogant cu Joyce) şi, mai ales, Stanislaus. Era firesc ca volumul să fie primit fără simpatie de mulţi cunoscuţi ai lui Joyce. Nici unii membri ai familiei nu s-au declarat mulţumiţi de felul în care erau prezentaţi aici ; deşi Gorman s-a supus presiunilor făcute de George şi de Helen şi a eliminat referirile care nu le conveneau, ei nu aveau să-l ierte. Nu i s-a permis să vorbească despre boala Luciei. În general, Joyce a eliminat tot ceea ce i se părea că ar contraveni imaginii solemne şi tragice menite să contureze portretul unui artist-martir.

În ultimele zile ale lui august, unica grijă a lui Joyce era Lucia : a aflat că sanatoriul în care era ea internată va fi evacuat într-un sat din Bretania, La Baule-Escoublac, lîngă Saint-Nazaire. A plecat acolo, împreună cu Nora, aşteptîndu-şi fiica. După cîteva zile de aşteptare plină de spaime, au aflat că medicul-şef al sanatoriului

nu făcuse nici un aranjament de instalare aici. Au urmat ceasuri de agitație : Joyce telefona doctorului, lui Léon — rugîndu-l să-l ajute —, lui George, îndemnîndu-l ca măcar el și ai săi să plece din Paris. Între timp, satul breton se umplea de refugiați, comunicațiile deveniseră imposibile. A găsit, nu departe de La Baule, un alt sanatoriu, dar a fost sfătuit să nu o aducă aici pe Lucia, pentru că nu exista echipamentul necesar tratării formelor violente de schizofrenie. De altminteri, Franța intrase în război la 3 septembrie și nimeni nu își imagina cum s-ar putea găsi un automobil care să o aducă pe bolnavă, cale de sute de kilometri, pe șoselele înțesate de coloane militare și de mii de oameni care fugeau fără să știe încotro.

Într-o seară, cu Nora și cu un prieten din Paris, doctorul Daniel O'Brien, care ajunsese și el aici pe drumuri ocolite, după multe aventuri, s-au dus să cineze într-un restaurant unde se aflau vreo trei sute de soldați francezi și englezi, veniți din cantonamentele din vecinătate. Cînd au început să cînte *Marseieza*, Joyce s-a alăturat uriașului cor : vocea lui a atras imediat atenția soldaților : l-au urcat pe o masă și l-au rugat să cînte din nou. O'Brien își va aminti : „Nu ați văzut niciodată o asemenea scenă în care un om domina și făcea să se înfioare o întreagă mulțime. Stătea în picioare și cînta *Marseieza* și toți ceilalți cîntau împreună cu el refrenul : dacă un întreg regiment german ar fi atacat atunci, nu ar fi putut să treacă. Așa simțeau toți. O, Joyce și vocea lui dominau totul“ [59].

Lucia a ajuns, în sfîrșit, la mijlocul lui septembrie. Părinții ei s-au hotărît să mai rămînă cu ea : fusese zguduită de nopțile în care Parisul fusese bombardat de aviația germană. S-au întors la Paris la 15 octombrie : mulți dintre prietenii lor plecaseră, alții se pregăteau să se refugieze spre sud sau spre Atlantic. George și Helen se despărțiseră, ea era victima unor continue crize nervoase (mai toți socoteau că vinovată era lipsa de afecțiune a soțului ei) ; dar, în tragedia războiului, nefericirea familiei Joyce părea cu totul lipsită de însemnătate. „Ce rost au toate războaiele astea ?“, l-a întrebat James pe Beckett : era convins că ele sînt „un atentat împotriva rațiunii“ [60].

În noiembrie și-au trimis nepotul, pe Stephen (care stătuse cu ei într-un modest apartament de hotel, după internarea mamei lui într-un sanatoriu de boli nervoase), la Saint-Gérand-le-Puy, aproape de Vichy : Maria Jolas

plecase acolo cu elevii „Școlii bilingve“ pe care o conducea. La 24 decembrie soseau în acest sat de munte James, Nora și George. De-abia se instalaseră în hotel, cînd durerile de stomac ale lui James au început din nou, cu o violență pe care nu o mai avuseseră pînă atunci. A doua zi, însă, el a avut puterea să se ridice din pat și să stea la masă cu ceilalți : ședea încovoiat în fața unui pahar cu vin, copleșit, parcă, de dureri. Dar nu era numai criza bolii lui : se gîndea — va nota Maria Jolas — la fiica internată într-o casă de sănătate din Bretania, la nora internată lîngă Paris, la războiul care-l despărțea de ele [61]. La sfîrșitul mesei a început, pe neașteptate, să cînte colinde englezești și irlandeze ; pe urmă a invitat-o la dans pe Maria Jolas și abia foarte tîrziu, noaptea, i-a lăsat pe oaspeți să plece.

De a doua zi, însă, tristețea l-a cuprins din nou ; nici măcar știrea că, în revista *Prospettiva*, apăruse traducerea *Annei Livia* (semnată Ettore Settani dar, de fapt, aparținîndu-i lui Nino Frank și lui însuși) nu l-a făcut să se simtă mai bine : „La ce-aș mai scrie altceva ? Nimeni nu citește cartea asta“ [62], i-a spus, abătut, Mariei Jolas. Ieșea pe ulițele satului, pipăindu-și drumul cu bastonul. În casă stătea nemișcat ceasuri în șir, fără să scoată o vorbă. Duminica, Stephen venea să-l vadă și-i asculta poveștile despre călătoriile lui Ulise. Oaspeții erau rari și nici unul nu-i aducea vești bune. Unul dintre ei, un prieten de la Paris, în drum spre cercul de recrutare, s-a oprit și a stat de vorbă cu el. „Ce-aveți de gînd să faceți ? Mai scrieți ?“ l-a întrebat. „Nu ; recitesc și revăd *Finnegans Wake*“. „De ce ?“. „Mai adaug niște virgule“. Pe urmă, însă, s-a întors spre musafir și a zîmbit : „Da, cred că o să scriu ceva foarte simplu și foarte scurt“ [63].

Își făcuse planul s-o aducă pe Lucia la un sanatoriu din apropiere ; vorbise cu medicul și aranjase detaliile. Dar cursul războiului s-a schimbat brusc. Hitleriștii au invadat Danemarca, Norvegia, Olanda, Belgia ; la 10 iunie, Italia a declarat război Franței. Maria Jolas i-a chemat pe James și pe Nora (care se mutaseră la Vichy, pentru că în sat suferiseră de frig, iarna) să se întoarcă, dar Joyce a refuzat : a întrebat-o doar dacă și-a ținut promisiunea și a comandat pentru el o carte de Conrad Aiken. La 14 iunie Parisul a căzut ; peste cîteva zile a sosit George și, peste puțin timp, Léon. Germanii au intrat în sat, dar după o săptămînă, la încheierea armistițiului, s-au retras ceva

mai la nord : Saint-Gérand rămînea în zona neocupată.

Joyce lucra în fiecare zi, corectînd sutele de greşeli de tipar din *Finnegan*. Starea lui fizică se deteriora repede ; prietenii plecau, unul cîte unul — mai întîi, soţii Léon, la Paris, apoi Maria Jolas, la Marsilia şi, de acolo, în Statele Unite : l-a invitat şi pe el, mai ales că însărcinatul cu afaceri american de la Vichy garantase că va obţine vize pentru întreaga familie (inclusiv pentru Lucia), dar Joyce a refuzat. Ar fi vrut să plece la Zürich, unde îi chemau soţii Giedion, dar George nu ar fi putut trece frontiera : era mobilizat şi ar fi fost oprit de grăniceri. Joyce i-a încredinţat Mariei Jolas copia corectată din *Finnegan* pe care, după moartea lui, o ruga s-o tipărească ; şi a rugat-o să nu uite de cartea lui Aiken şi să i-o trimită cît de curînd.

Plecarea din Franţa s-a dovedit mai complicată decît s-a temut Joyce la început. Mai ales că voia s-o ia şi pe Lucia şi, pentru trecerea ei în Elveţia era nevoie încă de alte vize speciale, şi mai greu de obţinut. Luase legătura cu un sanatoriu de lîngă Berna şi obţinuse acordul medicului-şef pentru internarea ei acolo. Autorităţile elveţiene nu păreau dispuse să aprobe imigrarea familiei Joyce : cererea de viză fusese depusă la Consulatul din Lyon la 13 septembrie dar, după mai bine de o lună, de abia era trimisă poliţiei din Zürich pentru obţinerea dreptului de rezidenţă în acest oraş. A fost nevoie de intervenţia publică a unor personalităţi elveţiene — Giedion, Vogt, primarul Zürichului, directorul clinicii universitare din Zürich (profesorul universitar Heinrich Straumann a depus mărturie, declarînd că opera lui Joyce e cea mai importantă contribuţie la literatura modernă în limba engleză, iar Societatea Scriitorilor Elveţieni a susţinut recomandarea). Apoi s-a cerut o garanţie financiară, o sumă pe care, oricum, Joyce nu o avea : Siegfried Giedion a organizat o colectă şi această piedică a fost trecută. Au urmat alte condiţii birocratice, greu de îndeplinit, dovezi şi certificate (Joyce plecase din Paris fără să bănuiască defel că va avea nevoie de acte de proprietate). În cele din urmă, la sfîrşitul lui noiembrie, după aproape trei luni de frămîntări, Ambasada elveţiană de la Vichy a acordat vizele.

Acum trebuiau obţinute „permisele de ieşire" de la francezi. Jean Giraudoux şi Louis Gillet i-au sărit în ajutor (Gillet a venit să-l vadă şi sătenii din Saint-Gérand au fost uluiţi că un membru al Academiei Franceze îl

vizitează pe „sărmanul domn orb"). Dar, după ce s-au eliberat permise pentru Joyce, Nora și Lucia, a început lupta pentru un asemenea permis pe numele lui George. Cineva i-a sugerat să se adreseze Legației Irlandei, dar George — susținut și de tatăl său — a refuzat. Așa încît s-a prezentat la subprefectura de la Lapalisse cu patru pașapoarte și trei „permise de ieșire" : funcționarul le-a numărat tacticos pașapoartele și permisele, i-a clipit complice și a ștampilat toate pașapoartele.

Între timp, pașaportul lui James și al Norei expiraseră. George s-a dus la însărcinatul american cu afaceri : „Dar eu nu pot să prelungesc un pașaport britanic !", a exclamat el ; „Dacă nu puteți dumneavoastră, atunci cine poate ?", l-a întrebat George și diplomatul american a cedat. Vizele elvețiene erau, însă, valabile pînă la 15 decembrie, așa încît bătălia a trebuit continuată. Cînd și acest detaliu a fost pus la punct, s-a băgat de seamă că permisul Luciei expirase ; dar Joyce a hotărît să obțină prelungirea prin oficiile diplomatice din Elveția.

Mai rămînea încă un obstacol : drumul din sat pînă la gară. George a găsit un șofer și un automobil, dar nimeni nu avea benzină. S-a dus la Ambasada americană de la Vichy, dar nici ei nu aveau benzină : a cumpărat, în cele din urmă, patru litri de la un speculant, la un preț nerușinat. A doua zi, dimineața la 3, s-au suit, în fine, în tren și, la ora 10 seara, coborau pe peronul gării Geneva.

Au trecut prin Lausanne, unde tînărul prieten și admirator al lui Joyce, Jacques Mercanton, l-a întîmpinat și i-a citit o recenzie apărută într-o revistă italiană, în care *Finnegan* era prezentată ca o continuatoare a tradițiilor literaturii din secolul al XIX-lea [64]. La 17 decembrie, seara, ajungeau la Zürich, unde îi întîmpina Sigfried Giedion. S-au instalat într-un hotel, urmînd să caute mai tîrziu un apartament.

Joyce era sfîrșit, părea mai bătrîn cu zece ani decît fusese la sfîrșitul verii, cînd plecase spre Bretania, sperînd s-o întîlnească pe Lucia. Ocolea, însă, orice discuție despre boala lui ; după-amiezile ieșea în oraș cu Stephen : odată i-a cumpărat o carte de mitologie greacă și, printr-o legătură semnificativă de idei, a început să-i laude pe grecii moderni care se opun invaziei armatelor fasciste. I-a expediat lui Sweeney, la New York, corespondența lui din ultimele luni, „ca să aprindă cu ea focul de Anul Nou" [65].

La 10 ianuarie, după ce vizitase o expoziţie de pictură franceză din secolul al XIX-lea, a venit la restaurantul unde, în timpul primei sale şederi în Zürich, obişnuia adesea să ia cina : acum sărbătorea ziua de naştere a unui prieten din acele zile de demult, Paul Ruggieri, pe care îl întîlnise din nou. Ajuns la hotel, după masă, a fost cuprins de îngrozitoare dureri ale abdomenului. Un medic, chemat în grabă, i-a făcut cîteva injecţii cu morfină, dar fără nici un efect. În zori a fost dus la un spital al Crucii Roşii : după mulţi ani, Stephen îşi va aminti de bunicul său, dus pe targă, „zvîrcolindu-se ca un peşte" [66].

Radiografia a pus în evidenţă un ulcer duodenal perforat. Medicii au hotărît să-l opereze imediat. La început, Joyce a refuzat, speriat că îşi va pierde cunoştinţa ; George a fost trimis să stea de vorbă cu el şi să-l convingă că nu mai e altă ieşire. „E cancer ?", l-a întrebat tatăl lui şi George a trebuit să facă mari eforturi să-i alunge gîndul (deşi nici el nu era sigur că are dreptate). Apoi, brusc : „Cine o să plătească pentru operaţie ?", a întrebat Joyce ; altă luptă, alte argumente şi, în cele din urmă, a acceptat operaţia. A făcut-o un chirurg recomandat de Carola Giedion. Spre seară, speranţele au revenit ; pe Joyce îl obseda, însă, problema plăţii onorariului. În dimineaţa zilei de 12 ianuarie şi-a pierdut cunoştinţa şi transfuzia a devenit necesară : doi soldaţi elveţieni au fost donatorii. După-amiază a intrat în comă, şi-a revenit un moment, a rugat-o pe Nora să stea lîngă el ; dar medicii i-au trimis, pe ea şi pe George, acasă şi au promis că le vor telefona dacă intervine vreo schimbare.

Noaptea, la ora 1, Joyce s-a trezit şi a trimis-o pe infirmieră să-i cheme pe soţia şi pe fiul său, apoi şi-a pierdut din nou cunoştinţa. La 2 şi un sfert, în dimineaţa zilei de 13 ianuarie, a murit, înainte ca Nora şi George să fi putut ajunge la spital. S-au întors spre hotel, în vreme ce sirenele oraşului sunau o alarmă aeriană. L-au sculat pe Stephen, au coborît în pivniţă şi, la întrebarea copilului, i-au răspuns că bunicul e mai bine. Dimineaţa, ajutaţi de Carola Giedion, au început să facă pregătirile de înmormîntare. Un preot catolic s-a apropiat de ei, propunîndu-le să săvîrşească serviciul religios. „Nu pot să-i fac una ca asta", a răspuns Nora [67].

A fost înmormîntat la 15 ianuarie, în cimitirul Fluntern ; era o zi cu ninsoare multă, ca în finalul povestirii

lui de odinioară, *Cei morți*. În capelă au vorbit ministrul britanic la Berna, poetul Max Gielinger, în numele Societății Scriitorilor Elvețieni, și profesorul Heinrich Straumann. Tenorul Max Meili a cîntat aria lui Monteverdi, *Addio terra, addio cielo*. Pe mormînt s-a pus o plantă verde, fără flori, și o coroană în mijlocul căreia era reprezentată o harfă, simbolul Irlandei. Era singura aluzie la Irlanda, a cărei istorie și al cărei suflet fuseseră subiectul întregii lui opere.

Știrea morții lui, pierdută în paginile înțesate de comunicate de război, știri despre bombardamente, mișcări de trupe, vapoare scufundate, a trecut aproape neobservată. Unii prieteni ai săi au aflat-o după foarte multă vreme. Cînd i s-a spus că tatăl ei a murit, Lucia nu a crezut : „Ce caută sub pămînt prostul ăla ? Cînd o să se hotărască să iasă de-acolo ? Se uită tot timpul la noi !"[68]. Fără să știe, parafraza la moartea lui Joyce o replică a eroului pe care el îl iubise — Hamlet.

Nora va muri peste zece ani, în aprilie 1951, și va fi înmormîntată aproape de soțul ei, la Fluntern. Stanislaus a murit la Trieste în 1955, la 16 iunie, „Bloomsday", ziua rătăcirilor lui Stephen și ale lui Bloom prin Dublinul lui *Ulise*.

NOTE

1 Maurice Nadeau, *Histoire de surréalisme*, Paris, 1964, p. 128.

2 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 629.

3 Cf. Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, Londra, 1972, p. 116.

4 Citat în scrisoarea lui Joyce către Harriet Weaver, 16.VII. 1929, în *Letters*, p. 282.

5 *Ibid.*

6 Vezi *Finnegan*, p. 545.

7 *The Joyce Book* a apărut în 1933 ; în schimb, George Antheil, care intenționa să compună o Simfonie *Anna Livia Plurabelle*, nu și-a dus niciodată la capăt această întreprindere.

8 Cf. Stan Gebler Davies, *op. cit.*, p. 337.

9 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 635.

10 Carola Giedion-Welcker, „James Joyce in Zürich", în *Horizon*, XVIII (sept. 1948), p. 210.

11 Nancy Cunard va povesti mai tîrziu, cu umor, întîlnirea cu Joyce care venise s-o convingă să intervină pe lîngă mama ei, rugînd-o să-și folosească influența (îl cunoștea bine pe marele dirijor Thomas Beecham) în sprijinul nefericitului cîntăreț. Vezi Ellmann, *James Joyce*, pp. 638—9.

12 *Finnegan*, pp. 532—54.

13 Ellmann, *James Joyce*, pp. 641—2.

14 Herbert Gorman, *James Joyce*, a apărut în 1939 la editura newyorkeză Rinehart and Company.

15 Ellmann, *James Joyce*, p. 646.

16 Vezi scrisoarea lui Joyce către Harriet Weaver, 18.II.1931, în *Letters*, pp. 300—1.

17 Robert McAlmon, *Being Geniuses Together*, pp. 285—6.

18 Ellmann, *James Joyce*, p. 655.

19 Thomas Flanagan, „Touching Up the Portrait of an Artist", în *The Washington Post Book World*, vol. XII, nr. 44, 31.X.1982, p. 4.

20 Hélène Cixous, *The Exile of James Joyce*, p. 679.

21 Ellmann, *James Joyce*, p. 659.

22 *Ibid.*

23 Totuși, Joyce nu a socotit că poemul său merită să vadă lumina tiparului ; versurile aveau să fie publicate postum în *The Essential James Joyce*, editat de Harry Levin, Londra, 1948.

24 Frederick J. Hoffman, *Samuel Beckett : The Language of Self*, Londra, 1962, p. 37.

25 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 661.

26 Scrisoare către T. S. Eliot, 22.II.1932. în *Letters*, p. 315.

27 Vezi Ellmann, *James Joyce*, pp. 665—6.

28 *Idem*, p. 666.

29 Cf. *ibid.*, *n.*

30 Afecțiunea lui față de poetul irlandez crescuse de cînd aflase că el se născuse într-o suburbie a Dublinului, tot la 2 februarie 1882.

31 Vezi Eugene Jolas, *My Friend James Joyce*, în Givens, *Two Decades...*, p. 10.

32 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 672.

33 Vezi scrisoarea către Yeats, 5.X.1932. în *Letters*, p. 325.

34 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 676.

35 Cf. Stan Gebler Davies, *op. cit.*, p. 355.

36 Cf. Ellmann, *James Joyce*, p. 679.

37 În vremea în care Lucia era internată la Nyon, Joyce vorbea cu îngrijorătoare seriozitate despre „viziunile" fiicei sale care „distingea clar lucruri aflate la mare distanță".

38 Vezi Stan Gebler Davies, *op. cit.*, p. 360.

39 Frank Delaney, *James Joyce's Odyssey*, Londra, 1981, p. 379.

40 Scrisoare către Harriet Weaver, 7. IV.1935, în *Letters*, p. 361.

41 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 695.

42 *Ibid.*

43 Cf. Stan Gebler Davies, *op. cit.*, p. 363.

44 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 696.

45 Frank Delaney, *op. cit.*, p. 385.

46 Vezi Stan Gebler Davies, *op. cit.*, pp. 364—5. Convorbirile dintre Joyce şi ziaristul Ole Vinding (care, cîtă vreme i-a fost ghid în Danemarca şi-a ascuns adevărata profesiune) au apărut după moartea scriitorului. Ele conţin cîteva referiri la personalităţi literare contemporane ; cum se ştie, de obicei, Joyce se ferea să comenteze scrierile altora, afară de cazul în care ele erau comparate de cineva cu *Ulise*. De data aceasta, el se pronunţa despre Hemingway : „E un scriitor bun. Scrie aşa cum e el. Un ţăran masiv, puternic, tare ca un bizon. Un sportiv. Gata să trăiască viaţa despre care scrie. Nu ar fi scris niciodată dacă trupul lui nu i-ar fi permis să trăiască viaţa asta. Dar uriaşii de felul lui sînt cu adevărat modeşti ; e mult mai mult în spatele formei scrisului său decît îşi dau seama oamenii". Despre O'Neill : „E un irlandez adevărat". Despre André Gide : „Îmi plac foarte mult două cărţi de-ale lui : *Simfonia pastorală* şi *Pivniţele Vaticanului* care sînt, fără îndoială, încîntătoare".

47 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 705.

48 Vezi Joyce, *Critical Writings*, pp. 271—3.

49 Lucie Noël, *James Joyce and Paul L. Léon : The Story of a Friendship*, New York, 1950, p. 116.

50 Vezi Ellmann, *James Joyce*, pp. 712—3.

51 *Idem*, p. 713.

52 Vezi Ellmann. „Ellmann Rejoycing", în *The New York Times Book Review*, 19.IX.1982, p. 24.

53 Cf. Stan Gibler Davies, *op. cit.*, p. 367.

54 Vezi Ellmann, *James Joyce*, pp. 728—9.

55 Vezi Peter Costello, *op. cit.*, p. 115.

56 Frank Delaney, *op. cit.*, p. 196.

57 Autorul articolului din *Catholic World* în care Joyce fusese atacat, în 1931.

58 Prietenul din Trieste care, într-o conferinţă rostită în 1922, îl prezentase pe Joyce într-o lumină cu totul nefavorabilă.

59 Trevis Jones, „Back to Joyce", *The New York Review of Books*, 24.IV.1983, p. 12.

60 Lucie Noël, *op. cit.*, p. 146.

61 Vezi Ellmann, *James Joyce*, p. 742.

62 *Idem*, p. 743.

63 Frank Delaney, *op. cit.*, p. 207.

64 Ellmann, *James Joyce*, p. 752.

65 *Idem*, p. 753.

66 *Idem*, p. 754.

67 *Idem*, p. 755.

68 *Ibid.*

EPILOG

Le-am dat criticilor bătaie de cap pentru cîteva sute de ani !“, exclamase satisfăcut Joyce după apariția lui *Finnegan*. E greu de spus, firește, cîtă bătaie de cap vor mai avea criticii din secolele viitoare ; e, însă, mai mult decît sigur că orice perspectivă nouă a esteticii literare se poate verifica foarte convingător dacă se raportează la scrierile joyciene. „Niciodată principiul analogiei între macrocosmos (universul, epoca lui Joyce) și microcosmos (făptura umană, Joyce) nu a fost dus atît de departe, transformînd scriitura într-o veritabilă enciclopedie care se povestește pe ea însăși... Fiecare cuvînt conține cartea, descriind cercul de semnificații, și cartea conține fiecare cuvînt. Sublimul își întretaie drumurile cu derizoriul, mitul cu viața cea mai obișnuită. Dublinul, oraș-carte, în care se desfășoară itinerariile cuvintelor-personaje, reprezintă astfel în spațiu viața și întîlnirile lui Joyce“ [1].

Problemele nu au fost numai cele ale interpretării operei, ci și ale reconstituirii arhivei Joyce. Plecarea lui din Paris în plin război a fost atît de grăbită, încît nu s-a putut gîndi că nu se va mai întoarce niciodată acolo ; hîrtiile, netriate și neclasate, au rămas la voia întîmplării. În septembrie 1940, Léon — cel care era cel mai amenințat, dintre toți prietenii lui Joyce, de măsurile rasiste ale armatei de ocupație — s-a întors, a adunat manuscrisele, scrisorile și cărțile lăsate în apartamentul scriitorului și le-a cumpărat pe cele scoase, ilegal, la licitație de proprietarul casei. Le-a înmînat ambasadorului Irlandei, cu mențiunea că, dacă nu va supraviețui războiului, ele să fie predate Bibliotecii Naționale din Dublin, unde să nu fie accesibile decît după 50 de ani. Paul Léon a fost arestat de naziști în 1941 și, după un an, asasinat. Dar proveniența colecției Wickser de la Buffalo trebuie căutată, după

cum susține Levin, tot în documentele salvate de Léon ; în ce împrejurări o parte din hîrtiile pe care el le-a lăsat în grija ambasadorului irlandez la Paris au ajuns în Statele Unite nu rezultă foarte limpede. Tot în Statele Unite, la Biblioteca Universității Cornell, e adăpostită colecția Mennen, conținînd manuscrise din tinerețe, amintiri ale unora dintre cei care l-au cunoscut pe Joyce, scrisori — deopotrivă de interes literar și cu caracter intim ; ele au fost procurate mai ales de la Stanislaus.

Fragmentul de 383 pagini cumpărat la Paris de Biblioteca Universității Harvard și incluse în colecția Houghton, a fost publicat în 1944 de Theodore Spencer, sub titlul *Stephen-Eroul ;* la puțină vreme după aceea, J.J. Slocum a cumpărat la Trieste încă 25 de pagini (aflate acum în colecția Slocum de la Biblioteca Universității Yale) pe care le-a adăugat textului lui Spencer, publicînd o nouă ediție în 1955. Pentru ca, mai apoi, alte pagini să se descopere la Cornell, făcînd necesară o a treia ediție.

Cercetătorul lui *Ulise* are avantajul de a găsi manuscrisul integral al cărții în colecția Rosenbach, la Philadelphia ; dar cea mai mare parte a notelor și primele ciorne sînt în Lockwood Memorial Library, la Buffalo, corecturile — cu modificările extraordinar de numeroase ale autorului — risipite în cîteva colecții particulare, iar paginile dactilografiate (și ele cu foarte multe intervenții) au fost împărțite de Joyce unor admiratori dornici de amintiri prețioase[3].

Situația corespondenței joyciene e încă și mai complicată : Scrisorile către Nora și Stanislaus se află la Cornell ; cele către Budgen, Sykes și alții în colecția Slocum ; altele — în colecția Slocum, la Harvard, în colecția T.E. Hanley de la Biblioteca Universității Texas, în colecția Berg de la Biblioteca Publică din New York, în colecția Croessmann de la Biblioteca Universității Southern Illinois, la British Museum, la Biblioteca Națională a Irlandei și în colecțiile multor persoane particulare. Scrisorile către Harriet Weaver — la British Museum, către Valery Larbaud — la Biblioteca Municipală din Vichy. Cine are ocazia să cerceteze corespondența lui Joyce cu Harriet Weaver e, însă, șocat de intervențiile ei, de numărul mare de pasaje pe care le-a cenzurat și, așa cum mărturisesc însemnările ei, de faptul că scrisori de-ale lui au fost distruse de miss Weaver, pentru că se

refereau la chestiuni intime ale familiei Joyce ; din fericire, în corespondența publicată de Ellmann în 1976, pasajele eliminate anterior au fost recuperate, dar multe scrisori au rămas pierdute.

Însemnările lui Gorman, pe temeiul cărora avea să fie redactată biografia sa (și au însușirea de a cuprinde date autentice, nu modificate de Joyce, așa cum apar în textul tipărit) sînt păstrate în colecția Croessmann ; cele ale lui Grant Richards (valoroase pentru primele încercări ale scriitorului de a-și publica scrierile) — la Biblioteca Houghton, la Harvard, și la Biblioteca Universității din Illinois. Alte documente (nu toate, desigur, de cea mai mare importanță) se află la bibliotecile universităților Princeton, Stanford, Northwestern (aproape de Chicago)[4].

E foarte adevărat că bibliotecile răspund întotdeauna cu multă bunăvoință solicitărilor oricărui cercetător : de multe ori ele expediază fotocopii sau xeroxuri, făcînd ca studierea documentelor să fie incomparabil mai puțin anevoioasă decît în urmă cu cîteva decenii. Dar problema esențială e să știi *ce anume* se poate cere de la fiecare din ele, pentru că un catalog al corespondenței și al izvoarelor joyciene nu s-a publicat încă. După 1947, cînd la New York s-a constituit o „Societate James Joyce" (care editează și o revistă extrem de utilă, o alta apărînd cîndva la Paris), s-a vorbit adesea de alcătuirea unui asemenea repertoriu ; dar, deocamdată, el rămîne în stadiul de proiect.

Cît de complicată e sarcina biografului o dovedesc mărturiile lui Richard Ellmann prilejuite de apariția, în 1982, a celei de-a doua ediții a excelentului său volum consacrat vieții lui Joyce : imediat după publicarea primei ediții, a primit un număr impresionant de scrisori de la persoane ale căror legături cu scriitorul — cele mai multe, e adevărat, sporadice dar adesea foarte semnificative pentru reacțiile sale — erau necunoscute [5]. Și aceasta după ce biograful căutase, meticulos, urma celor care îl cunoscuseră pe Joyce, stătuse de vorbă cu ei sau, altora, le scrisese, revenise, cerînd mereu alte și alte detalii. Ellmann a descoperit și cîteva carnete cu manuscrise — pînă acum necunoscute — ale scriitorului.

Hugh Kenner atrage atenția și asupra unei alte primejdii : inexactitățile care — uneori cu bună știință, alteori din pricina unor farse pe care le joacă memoria —

s-au strecurat în însemnările și în relatările celor care l-au cunoscut cîndva pe Joyce[6]. Legenda s-a născut devreme, încă din timpul vieții lui și, cu trecerea timpului, a crescut întruna.

În privința bibliografiei critice, a contribuțiilor biografice (unele publicate în ziare sau reviste obscure), lucrurile nu sînt defel mai simple. E suficient să parcurgi lista alcătuită de John J. Slocum și Herbert Cahoon — și aceasta în urmă cu peste trei decenii[7] — sau chiar și aceea selectivă de la sfîrșitul cărții lui Magalaner și Kain[8] (și aceasta, veche de douăzeci de ani), ca să te încerce o imensă deznădejde : sute de titluri, publicate în diverse limbi. Dar numai în limbi de largă circulație, ceea ce dă certitudinea că sînt alte sute, aparținînd unor arii mai restrînse și pe care cercetătorul nu le poate afla decît din pură întîmplare. Și, nu încape îndoială, multe din acestea vor fi conținînd puncte de vedere noi și relevante. Iar în 1982, anul centenarului, bibliografia joyciană a sporit imens, făcînd cercetarea și mai grea : idealul unei cunoașteri integrale a studiilor critice și bibliografice e imposibil de atins.

Un capitol insuficient studiat e cel al operelor de artă inspirate de creația lui Joyce ; bibliografia lui Slocum și Cahoon înregistrează 31 de lieduri pe versurile lui, o operă a lui David Diamond, inspirată de *Portretul artistului,* compoziții de George Anthiel, Matyas Seiber, Thomas de Hartmann după *Ulise,* ale lui Hazel Felman și Samuel Barber după episoade din *Finnegan.* Cîte s-or mai fi compus din 1953, data la care se opresc cei doi cercetători ? E întru totul firesc ca literatura lui Joyce, construcția muzicală a frazei celui care a scris episodul *Sirenelor* să-i fi atras pe compozitori, așa cum i-au atras și pe muzicologi[9]. Iconologia joyciană nu înregistrează, însă, decît un nume important : Brâncuși ; celelalte — Jo Davidson, Augustus John, César Abin — sînt, negreșit, mai puțin semnificative. Surprinde, de asemenea, numărul neînsemnat al studiilor care pun în evidență caracteristicile universului vizual al operei joyciene, înrudirile ei cu pictura (și, poate, mai ales cu sculptura) epocii moderne.

Interpretări psihanalitice, structuraliste, hermeneutice, identificări ale topografiei Dublinului lui Joyce — a celui real și a celui din cărțile sale — se alătură cercetărilor

etnografice, antropologice, lingvistice, filosofice. Printre posibilele izvoare au fost menţionate operele unor scriitori foarte diverşi : Shakespeare, Swift, Sterne, Rabelais, Huysmans, Melville [10], Mallarmé, Rimbaud, Maeterlinck, Wilde, Ibsen, Zola şi chiar Bernard Shaw.

Încă din 1937, un poet irlandez, Niall Sheridan, nota că „nici o prezicere privitoare la influenţa lui Joyce asupra literaturii acestui secol nu poate anticipa realitatea“ [11]. Perspectivei deschise de *Ulise* şi de *Finnegan* asupra literaturii i s-au consacrat studii solide (dar şi unele care exagerează vădit proporţiile fenomenului). Esenţial e că Joyce revela sensuri noi ale universului real, un nou mod de a privi lumea şi oamenii. Parafrazînd o celebră butadă rostită cîndva despre un pictor, se poate spune că Dublinul a început nu numai să semene cu literatura lui Joyce, ci să pară un plagiat după ea.

Nici semnificaţiile elogiilor poetice aduse în ultimele decenii nu au fost cercetate în profunzime. Atrage, însă, atenţia faptul că poemul cel mai important compus de cineva în cinstea lui Joyce e cel al lui Hugh MacDiarmid [12] : Joyce îşi călăuzeşte cititorul într-un univers de dincolo de spaţiu şi de timp, „o lume a fluidităţii organice“ ; el dăruieşte omului „un spor al conştiinţei dramei produse de limitele stabilite de rutina burgheză“. Împrejurarea că poemul cel mai amplu dedicat lui Joyce e scris de un poet aparţinînd forţelor politice de stînga, atrage atenţia asupra faptului că mulţi dintre prietenii autorului lui *Ulise* proveneau din aceleaşi cercuri politice : Harriet Weaver, devenită membră a Partidului Comunist din Marea Britanie, Sylvia Beach — despre care cunoscuţii îşi aminteau că în tinereţe împărţise pe străzile Londrei pamflete antiburgheze [13] —, Léon, soţii Jolas — adversari ireductibili ai fascismului. Aversiunea lui Joyce faţă de politică era adesea nu numai o naivă încercare de a-şi păstra individualitatea, ci — mai cu seamă — o opoziţie faţă de politicianism : universul omului, aspiraţia lui demiurgică la atotcuprindere nu îl puteau aduce, în nici un caz, în apropierea forţelor de dreapta. Ura agresiunea de orice fel şi, în primul rînd, aceea a unei ţări împotriva alteia ; războiul era, potrivit convingerilor lui, ilogic şi inuman. Admiraţia lui faţă de d'Annunzio s-a clătinat cînd scriitorul italian a adoptat o atitudine „exaltată, ridiculă şi primejdioasă, de partea agresorilor“ [14].

Imaginea lui Joyce nu mai e de mult aceea a unui însingurat și inabordabil: din 1954, ziua de 16 iunie („Bloomsday") se sărbătorește la Dublin ca o dată importantă a istoriei culturale a Irlandei. În 1982, anul centenarului lui Joyce, serbările au avut o amploare deosebită. Dar nici această aniversare nu a inspirat ridicarea unui monument în amintirea scriitorului (o propunere în acest sens a fost declinată de oficialitățile dublineze, pe motivul cheltuielilor implicate de o asemenea operă [15]). Iar propunerea de odinioară a Norei, ca rămășițele soțului ei să fie duse în Irlanda, nu a avut nici acum ecou.

Ulise și Finnegan își dorm, în legendă, somnul înveliți în pămîntul țării lor: pribegia lui Joyce nu s-a sfîrșit nici dincolo de moarte.

NOTE

1 J.-M. de Montremy, „L'empire de Joyce", în *La Croix*, 22.I.1983, p. 9.

2 Vezi Harry Levin, *James Joyce, A Critical Introduction*, p. 186.

3 *Idem*, p. 187.

4 Ellmann, *James Joyce*, pp. 757—8.

5 „Ellmann Rejoycing", p. 7.

6 Hugh Kenner, „On the Centenary of James Joyce", în *The New York Times Book Review*, 31.I.1982, p. 20.

7 *A Bibliography of James Joyce (1882—1941)*, New Haven, 1953.

8 Marvin Magalaner, Richard M. Kain, *op. cit.*, pp. 357—69.

9 Vezi, de exemplu, Vernon Hall-jr., „Joyce's Use of Da Ponte and Mozart's *Don Giovanni*", în *PMLA*, LXVI (1951), pp. 78—84. Sean O'Faolain a participat, în iunie 1954 (a 50-a aniversare a lui „Bloomsday"), la un program de trei ore difuzat de compania BBC, cu un comentariu privitor la interesul lui Joyce față de muzică (vezi Magalaner, Kain, *op. cit.*, p. 271).

10 O contribuție care se cuvine citată e aceea a Getei Dumitriu, „Proteu văzut de Joyce — cu o trimitere la Melville". în *Secolul 20*, nr. 4/1982, pp. 58—61.

11 Cf. Magalaner, Kain, *op. cit.*, p. 301.

12 Hugh MacDiarmid, *In Memoriam James Joyce*, Glasgow, 1955. Dintre celelalte opere poetice dedicate lui Joyce, socotesc

că trebuie menționate: Ter Borum, „Finnegans Wake", in *Poetry,* LII (1943). p. 250; Patrick Kavanagh, „A Wreath for Tom Moore", în *A Soul for Sale* (Londra, 1947) și „The Raddiad", în *Horizon,* XX (1950), pp. 80—95; Roy Fuller, *Epitaphs and Occasions,* Londra, 1949, p. 50: Robert Graecen, „James Joyce", în *Irish Writing,* nr. 10 (1957), p. 57; Bryan Guinness, *Twenty Three Poems,* Londra, 1931; Archibald MacLeish, „Years of the Dog", în *Collected Poems, 1917—1952,* New York, 1952, pp. 134—5; Ezra Pound, *Pisan Cantos,* Londra, 1948, pp. 25, 34, 51; Henry Savage, *A Long Spoon and the Devil,* Londra, 1922, p. 12; Karl Shapiro, *Essay on Rime,* New York, 1945. Lor li se pot adăuga titlurile cuprinse în Alan Parker, *James Joyce: A Bibliography,* Boston, 1948, pp. 255—6.

13 Vezi Stan Gebler Davies, *op. cit.,* p. 277.

14 Vezi Giuseppe Lauri, „Joyce et l'Italie", în *Revue d'études littéraires,* II (1982), nr. 1, p. 56.

15 Stan Gebler Davies, *op. cit.,* p. 378; la Zürich a fost ridicat un monument pe mormîntul lui Joyce.

CUPRINS

Lei 24,50

Revoluţia pe care a săvîrşit-o Joyce în domeniul cuvîntului nu poate fi comparată, în intreaga istorie a secolului al XX-lea, decît cu aceea a lui Einstein în ştiinţă, a lui Brâncuşi în sculptură, Schoenberg şi Stravinsky în muzică, Kandinsky în pictură. De la el încoace, construcţia literară a căpătat alte dimensiuni şi, odată cu ea, eroul prozei narative — care e omul acestei epoci şi de totdeauna, dornic de adevăr şi cunoaşterea integrală a lumii.

HERBERT READ

COLECŢIA MONOGRAFII

